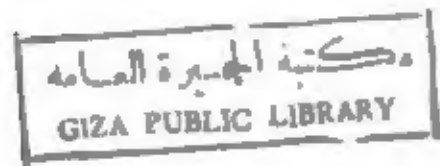


٢٠٤

شكري محمد عياد



مدخل إلى علم الأسلوب



١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الأولى

تقديم

الكلام عن الأسلوب قديم. أما «علم الأسلوب» فحديث جداً. ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة. ومؤلف الكتاب الذي بين يديك قد مارس تدريس البلاغة زهاء ربع قرن قبل أن يقترح على قسم اللغة العربية في جامعة الرياض إدخال مادة «علم الأسلوب» في مناهجه، وقد بدأ تدريس علم الأسلوب منذ سبع سنوات أو ثمان، وأحسب أن جامعة الرياض كانت أول جامعة عربية تدخل هذه المادة في مناهجها، أو على الأقل إحدى الأوائل. ولكن علم الأسلوب، كما يدرس في هذه الجامعة، لا يزال وثيق الصلة بعلوم البلاغة.

والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التحديث، فضلاً عن أن يحاول فتنه الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علماً جديداً مستمداً من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيباً لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيداً من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية.

والخصم الذي يحاول هذا الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة



الطبعة الأولى

١٤٠٢ هـ = ١٩٨٢ م

الطبعة الثانية

١٤١٣ هـ = ١٩٩٢ م

العظيمة، ولكنه الفوضى البلاغية - بل اللغوية - التي شاعت بيننا في السنوات الأخيرة، ولا سيما بين أدباء الشباب - هؤلاء عازمون - كما يبدو - على تحطيم كل بلاغة مأثورة، ولكنهم عاجزون - في الوقت نفسه - عن أن يحلوا محلها بلاغة جديدة. وهذا الكتاب يود أن يقول لهم إن تجديد اللغة الفنية ليس أمراً هيناً، وإن وراء كل عمل أدبي جيد جهداً هائلاً في الصياغة اللغوية، جهداً يعتمد على الثقافة والفكر كما يعتمد على الشعور، ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة وبواسطتها. ويطمح هذا الكتاب أن يقنعهم بأن الجراة في تجديد اللغة الفنية تتطلب كفاهاً تعمقاً في دراسة لغة الآخرين. بهذا وحده يمكن للجديد أن يتنافس القديم، وأن يدخل معه في رحاب التراث الذي يتسع لكليهما.

ولكن هذا الكتاب لم يكتب للأدباء الشباب وحدهم، بل كتب لكل من يهتم بالأدب ولو بعض الاهتمام، وما كان ليظهر على هذه الصورة لولا دروس «علم الأسلوب» في جامعة الرياض، وهي دروس حضرها طلاب يحضرون لدرجتهم الجامعية الأولى في تخصصات متعددة. وأقول إنهم «حضروها» لثلاث أقول إنها أقيمت عليهم. فالواقع أنهم شاركوا فيها مشاركة فعالة، وكان لملاحظاتهم على النصوص التي نقرأها أثر طيب في القسم التطبيقي من هذا الكتاب على الخصوص. وقد أقيمت - بعد تجارب هذه السنوات السبع أو الثمان - أن الإحساس الصادق بقيمة النص الأدبي، وجمال اللغة الأدبية، كامن في كل إنسان وإن اختلفت درجاته، وأيقنت أن تجلية هذا الإحساس وتنميته ترفعان من إنسانية الإنسان، وأن افتقارها خسارة لا يمكن أن يعوضها شيء.

على أن الغرضين يلتقيان في آخر المطاف. فليس ثمة حاجز بين قارئ الأدب ومنشئه، ولا سيما حين نتحدث عن الشباب. إن معظم الشباب يحاولون - ولو مرات معدودة في حياتهم - كتابة نوع ما من أنواع الأدب، كما يهتمون بقراءة بعض ما يقع في أيديهم منه. والقارئ الجيد

يمكن أن يصبح منشئاً جيداً. والقارئ الرديء لا يكون إلا منشئاً رديئاً. وإذا انحطت قيمة الإنتاج الأدبي انحطت قيمة القراءة. وإذا تعلم قراء الأدب كيف يقرأون، فلا بد لكتابه أن يتعلموا كيف يكتبون، أو يكفوا عن الكتابة.

* * *

بقيت كلمة عن كل قسم من القسمين اللذين يكوّنان هذا الكتاب.

أما القسم الأول «نظرية الأسلوب» فهو لا يضم قواعد للأسلوب، ولكنه يعلمك كيف تقرأ وكيف تميز الأساليب. وهو لا يتعرض لتاريخ هذا العلم ولا للمناقشات التي تدور بين أهله، إلا بالقدر الضروري لتوضيح الطريقة التي يتبعها علماء الأسلوب في قراءة النصوص الأدبية.

وأما القسم الثاني «الدراسة التطبيقية» فالغرض منه أن تصبح هذه المبادئ النظرية عادات في القراءة. وهدفه الأبعد أن تعود دراسة الأدب إلى الاهتمام بالنصوص، بدلاً من حشو الرؤوس بالمعلومات التاريخية، وأن يقتنع المعلمون والمتعلمون بأن توجيه العناية إلى النصوص أولاً يمكن أن يحول تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة، إذا شاء الدارس أن ينقل اهتمامه إلى تاريخ الأدب، وإلا فإن الدخول في تجربة الشاعر النفسية جزءاً موفور لمن يبذل الجهد سعياً معه في دروب الكلمات.

وعلى الله قصد السبيل.

مقدمة الطبعة الثانية

مضى على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرابة عشر سنوات . ولم تعد كلمة " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " غريبة على الأنظار والأسماع . أصبح لها في الدراسات الأكاديمية وجودة ، وأصبح لها صدى في الثقافة الأدبية العامة ، ويظهر عدد غير قليل من الدراسات الأسلوبية باللغة العربية ، منها ما كاد يقتصر على شرح النظرية ومنها ما عني بالتطبيق ، ومنها ما قدم " علم الأسلوب " أو " الأسلوبية " على أنه علم جديد ، أو كما يقال " صيحة " جديدة في الدراسات اللغوية والأدبية . ومنها ما حرص على أن يلتصق له أصولاً في الثقافة العربية القديمة .

ولكن الطابع الأكاديمي أو فننقل التعليمي ، ظل هو الغالب على هذه الدراسات ، فلم تخرج - في معظمها - عن أفق المؤلفات الجامعية أو المجلات المتخصصة للنقد . وكل من الأكاديمية والتعليم والتخصص دوره المهم في حياتنا ، ولكن ربما كان دور الأدب الحر أهم .

والأدب الحر هو الأدب الحي ، هو الأدب الذي يكون جزءاً من ثقافة كل إنسان ، ومن وعي كل إنسان . والنقد ملازم للأدب ، كلاهما له مكان في الحياة لا يمكن الاستغناء عنه ، ولا شغفه بغيره ، وليس مكانه محصوراً داخل جدران الجامعة . فاعظم ما تكون الجامعة عندما تفتح أبوابها لثقافة الحياة ، وتتفتح بها عندها إلى ثقافة الحياة . وهذا الكتاب (مدخل إلى علم الأسلوب) وإن نعت بذرة داخل الجامعة فقد طمح إلى أن يمد فروعه خارجها ، وإن أراد أن يعلم شباب الجامعة شيئاً عن الأدب فقد أراد أكثر من ذلك أن يربى فيهم وفي نظراتهم خارج الجامعة فوق الأدب ، وإن حرص كما يحرص كل كتاب علمي على الرجوع إلى الأصول فقد كان أكثر حرصاً - وهو أولاً وآخره كتاب في فن الأدب - أن يوظف الأصول على اختلاف مصادرها في خدمة نصوص الأدب . ولا أحسب دوره قد انتهى .

القسم الأول

نظرية الأسلوب

كلمة «الأسلوب» من الكلمات الشائعة في عصرنا هذا عندما نتكلم عن الآثار الأدبية، نقرأها أو نسمعها غالباً مقترنة بأوصاف معينة مثل:

● أسلوب سهل أو معقد، متين أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف، الخ.

● أسلوب رصين، أو سلس، أو ممتع، أو مشوق، أو جدي، أو هزلي، الخ.

ويلاحظ على هذه الاستعمالات الجارية عدة أمور:

● أن كلمة الأسلوب كلمة مطاطة، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، ويمكن أن تشير إلى الألفاظ وطريقة ترتيبها (المجموعة الأولى) أو المعاني وطريقة سردها (المجموعة الثانية).

● أنها تحمل نوعاً من الدلالة على القيمة الأدبية. ففي جميع الاستعمالات التي مررت بك، هناك حكم بالاستحسان أو ضده. أما إذا استعملت غير مقترنة بوصف، كأن تقول مثلاً: «فلان عنده أسلوب!» فإنها تدل على أنك تستحسن طريقته في الكتابة.

● أنها تدل على نوع من التمييز. أي أننا حين نتكلم عن «أسلوب» ما فلا بد أن يكون هذا الأسلوب تمييزاً عن غيره من الأساليب. وعندما نقول: «فلان عنده أسلوب!» فنحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقته في الكتابة، بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق.

وفي هذا المعنى تردد عبارة «الأسلوب هو الرجل» أو «إذا توخينا الدقة - الأسلوب هو الإنسان نفسه». وقائل هذه الكلمة «بوقون» مفكر فرنسي من رجال القرن الثامن عشر الميلادي. ولم يكن يعني بها أكثر من أن لكل إنسان طريقته الخاصة في التعبير، ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتاب، وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق.

وإذا كانت كلمة «الأسلوب» تدل على كل هذه المعاني، فطبيعي أن تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير كثير من المشيئين والنقاد. ومن هؤلاء توفيق الحكيم الذي يجمع كل مشكلات نشأته الأدبية في كلمة الأسلوب. يقول مخاطباً صديقه الفرنسي: «عزيزي أندريه! هل حقاً أنت تفهمني؟... وهل تقدر ما أنا فيه؟... إنها دائماً حالة القلق والبحث والتفتيش عن الأسلوب...».

ولكنه يقول له في رسالة أخرى: «إن اعتراضات الجميع لا تتغير: لماذا تحاول أن تتكلف الأسلوب تكلفاً؟... إنه لا يفوح من أسلوبك الفرنسي أي عطر شخصي أخاذ... إنما هي عبارات محفوظة في كتب البلاغة تحسب أنها أسلوب رائع!...».

«حقاً... إن احتفالي بأمر الأسلوب قد أوقعني في التقليد... آه

لكلمة أسلوب، ولكلمة (Formule) ...! (١) لقد بدأت أبصر وقتئذ... لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول!... إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز... لا يحفل بأسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً نافعاً!... ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصاعية التي تتوصل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها، من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة!... لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس!...» (٢).

وهذا تناقض عجيب، لا يمكن تفسيره إلا بتغير موقف الكاتب من الأسلوب، أو بأنه يعني بالأسلوب في الحالة الثانية غير ما كان يعنيه في الحالة الأولى. وهو يشعر ببعض هذا الاختلاف عندما يضيف قائلاً في الرسالة نفسها: «إن مهمة كاتب مصري أو شرقي لأشق وأعسر... ولكن لا بد من جهادنا حتى في بلادنا أيضاً؛ فإن الأسلوب السليم لم يزل في عرفنا مرادفاً للغة المتصنعة المنمقة، وقليل من فطن إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية!...».

هما إذن معنيان للأسلوب، يتصارعان في ذهن الكاتب العربي أو الشرقي. ورفض الحكيم للمعنى الأول (اللغة المتصنعة المنمقة) لا يمنعه من مواصلة البحث عن «الأسلوب» الحقيقي - الأسلوب الذي هو روح وشخصية. وهو يحاول أن يستلهم هذا الأسلوب من التراث ومن الحياة معاً. فهو يقول في رسالة تالية: «إن أضع دائماً نصب عيني هذه المصادر

(١) كلمة فرنسية تترجم «بالصيغة» أو «القالب»، ومن معانيها المعادلة الكيميائية، وعامة استعمالها تشير إلى تركيبة محفوظة لا تتغير. ويبدو أن الحكيم آثر أن يستقيها حكاية لما كان يسمعه من نقاده الفرنسيين. وقد فعل ذلك في مواضع كثيرة من هذا الكتاب.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

الثلاثة أستلهمها فتيلاً: القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب أو المجتمع... ولكن الأسلوب... الأسلوب... لطلما شغلتك معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه... أين أجده أخيراً؟... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر!... (١)

وفي مرحلة أكثر نضجاً (بعد أن وجد أسلوبه) يتحدث الحكيم عن الابتكار الأدبي فينفي نقياً قاطعاً أن يكون الابتكار صفة راجعة إلى الموضوعات أو الأفكار. ويضيف: «وقد سألتني بعدئذ: ما هو الابتكار الفني؟ فأقول لك بسرعة وبساطة: هو أن تكون أنت... هو أن تحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت» (٢). والجهد المضي الذي يبذله كل فنان ليصبح له أسلوبه الخاص أو صوته الخاص لا يعدو - في الواقع - التحرر من تأثيرات سابقه. ولكن حين ينجح في صياغة أسلوبه يجد نفسه أسير هذا الأسلوب. «وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟... إنها ذاته... تلك مأساة الطابع والشخصية؛ مادام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبداً... ولا بالموت» (٣).

إن هذه الانطباعات جميعها انطباعات صادقة، ومهما يكن من تناقضها الظاهر فهي جميعاً تصور المعاناة التي يجدها الكاتب المبدع فيما يسمى الخلق الأدبي. وإذا كان ثمة معنى واحد مشترك بينها جميعاً فهو أن «الأسلوب» يطلق على شكل العمل الأدبي. ولكن المشكلة هي أن هذا

(١) ٥٠٢، ص ١٩٤.

(٢) من الأدب، القاهرة، مكتبة الآداب، دار ١٢.

(٣) ٥٠٢، ص ١٥، وحول هذه الفكرة الأخيرة يدور كتاب مهم للناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت «درجة الصفر في الكتابة»، وهو مترجم إلى العربية ولكننا لم نطلع على الترجمة. ولا نعلم أن الحكيم قد قرأ كتاب بارت (وقد نشر أولاً مقالات في مجلة «الأزمة الحديثة» التي كان يصدرها جاك بول سارتر) قبل أن يكتب مقاله هذا. والمسألة على كل حال تستحق أن يبحثها بعض من يعنون بالأدب المقارن!

الشكل يؤثر فيها براد قوله، ومن هنا يجني أسلوب الكاتب المتقدم على «شخصية» الكاتب الناشئ الذي يحاول تقليده. فهل يذهب الحكيم إلى القول بأن «شخصية» الإنسان لا علاقة لها بأفكاره؟ ربما كان جوهر المشكلة هو تحديد ما يراد بالأفكار. فحقائق علم الطبيعة أو علم الفلك أفكار، وتأملات الفيلسوف أفكار، وتخيلات الشاعر أفكار كذلك - وإلا فماذا يمكن أن نسميها؟

من الواضح أننا لا نستطيع أن نتكلم عن الأسلوب كلاماً مستقيماً، يتجاوز حدود الانطباعات الجزئية أو الوقعية، ما لم نحدد مفهومنا «لأفكار» التي توجد في الأدب أو لا توجد فيه. ويبقى لنا عندما نحاول ذلك ألا ننسى أن هذا «الأدب» الذي نتحدث عنه ليس شيئاً مجرداً، ولكنه سلاسل من الأصوات التي نسمعها بأذاننا، أو تتردد في حسنا السمعي الداخلي إذا كنا قد تعودنا أن نقرأ قراءة صامتة.

وللعقاد مقالان عن «الأسلوب» في كتابه «مراجعات في الآداب والفنون»، ناقش في أولهما رأياً للكاتب الفرنسي أناتول فرانس ذهب فيه - كما يقول العقاد - إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكدر ذهن القارئ، وللعلم حق الانتباه والتأمل علينا وليس للفنون ذلك الحق لأنها بطبيعتها تسر ولا تفيد ووظيفتها أن تعجب ولا وظيفة لها غير ذلك. فيجب أن تكون جذابة بغير شرط. يناقش العقاد رأي أناتول فرانس - ولعله صورة مبالغ فيها للقول بأن الابتكار الأدبي لا شأن له بالموضوعات أو الأفكار - معلقاً عليه تعليقاً طويلاً بقلمه الجدل الساخر ففي الكون أسرار لا يسهل التأدي إليها، وللنفس أغوار لا تظفر على وجه الحروف الأبجدية ولا تطير على ألسنة الشعراء والقصاص، وللجمال معان عجبة لا تبرز للناس في ثياب الحمام في كل حين. والجمال في الفنون سهل معجب لمن يقدرونه ويحيونه ويستعدون له استعداداً وبذلون فيه ثمنه. «ولمّا تمتدح السهولة في الأدب ثم تدل على

النبوغ والمقدرة إذا أدى بها الأديب المعاني التي يؤديها غيره بمشقة واعتساف. وما هذه «المعاني» التي يؤديها الأديب؟ يستشهد العقاد بأبيات لكثير عزة ومتطوعة للعتابي مبيتاً ما في معانيها من عُلقة شديدة بالنفس، يحسبها بعض الناس حلاوة في الألفاظ، ويخلص من ذلك إلى أن «الصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب في الأدب والفنون».

فالعقاد يقرر بوضوح أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص، ثم لا ينسى أن هذه الأفكار تنتقل بواسطة اللغة. ولكنه لا يسأل «كيف» تنتقل، بل يكتفي بالقول إن «الصور الخيالية والمعاني الذهنية» (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأساليب. ولو كان مجرد حصول «الصور الخيالية والمعاني الذهنية» للكاتب أو الشاعر كافياً لأن يكتب أديباً عظيماً، لكان الإبداع عملية سهلة حقاً، مع أننا نعلم أن القراءة

نفسها تتطلب جهداً وتركيزاً حتى نحصل تلك الصور الخيالية والمعاني الذهنية.

والمقال الثاني للعقاد يعالج قضية الأسلوب من الناحية التي تركها معلقة في المقال الأول. فإذا كان قد أدار المقال الأول على مناقشة رأي أناتول فرانس في الأدب السهل، وتطرق من ذلك إلى بحث طبيعة المعاني الأدبية، فإنه في هذا المقال الثاني يناقش آراء المشددين في اللغة، الذين يعميرون على العقاد وزمزمته أنهم يكتبون بأدب «إفرنجي». فيفسدون بلاغة العربية (ماذا كانوا يقولون لو قرأوا ما يكتبه الشعراء والكاتب في هذه الأيام!) وهو يرد اعتراضاتهم واحداً واحداً. فإذا كان غرضهم العودة إلى أسلوب العرب الجاهليين والمخضرمين في شعرهم ونثرهم فإن هؤلاء لم يخلفوا لنا ثراً مكتوباً، أما قصائدهم فليست بالنموذج الذي يقتدى به في النظم «لأنها في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وثيرة معروفة ولا ترتيب مقبول».

ويقف العقاد وقفة أكثر احتراماً عند فكرة الملكة اللغوية التي أخذها

خصوصه عن ابن خلدون. ولكنه يرى أن من مزايا هذه الملكة ما يتغير بتغير العصور والأعراق، وإنما الشأن للعادة في استحسان المزايا اللغوية التي من هذا القبيل، فإذا تغيرت العادة تغيرت معها أسباب الاستحسان. ومن مزايا الملكة العربية ما يحسن في الذوق لأنه يفيد الكلام قوة ووضوحاً ويزيد المعاني صقلاً وبياناً ويعصم اللسان من الإسفاف والركاكة ويمنع بذخيرة من أساليب التعبير ينقل منها في النظم والكتابة. فهذه المزايا هي التي نحفظها بها وتترسخ فيها ونضيف إليها ما يورثها وتتمشى معها من مزايا اللغات الأخرى، ونصرف فيها تصرف صاحب الدار في داره فلا نقف حيالها مقيدين بأسورين كأننا نترجم عن غير أنفسنا ونلفظ بغير ألسنتنا ونفكر بغير عقولنا التي ركبها الله في رؤوسنا، وما من شرط في كل ذلك غير المعرفة والإحسان.

ولا شك أن «المعرفة والإحسان» شرط في كل عمل جيد، ولكنك إذا أوصيت صانعاً بأن يأخذ في أعمال صنعة «بالمعرفة والإحسان» فما أوصيته بشيء نافع؛ لأنه إما أن يكون ذا معرفة وإحسان فلا حاجة به إلى نصيحتك، وإما أن يكون جاهلاً بها فتكون قد تركته في جهالة رولته ظهرك لتقطع يده سكين أو يصعقه تيار كهربي. وهذا الذي ذكره العقاد عما يحسن أن نحفظ به من لغة العرب وما يحسن أن نستلطفه من اللغات الأخرى لا يفيد معرفة ولا إحساناً. فمن قال إن «القوة والوضوح والصقل والبيان» (إذا فرض أننا اتفقتنا على معاني هذه الألفاظ) شروط لازمة لكل عمل أدبي جيد؟ ريم يقاس «الإسفاف والركاكة» إلا بالفصاحة التي لا ندرى ما تعريف سوى تعريف البلاغيين المتقدمين أنها «ما كان استعمال العرب الأقحاح له أكثر؟» إن القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في القرن الرابع الهجري كان أكثر تحرراً من العقاد في القرن الرابع عشر (وهو المتحرر الذي يرد على الجامدين!) حين رد اتهام اللغويين المشددين في أيامه وقبل أيامه لشعر المحدثين بما يشبه الإسفاف والركاكة، فقرر أن

شعرهم لا ينبغي أن يقاس بشعر القدماء، بل ينظر إليه في ذاته ويقاس بمقياس عصره، وهو في ذاته جميل، وهو اليق بعصره من شعر القدماء.

وأما تلك الذخيرة من أساليب التعبير التي ينفق منها الشاعر أو الكاتب في النظم أو الكتابة، فما أدراك أنها لا تكون كتلك الصنع المحفوظة التي قضت على مستقبل توفيق الحكيم ككاتب فرنسي؟

وتبقى حماسة العقاد في الدفاع عن حق الشاعر المعاصر والناقد المعاصر في أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليهما، وهي حماسة دفعته ورفاقه شوطاً غير صغير في تجديد بلاغة العربية، ولكنهم لم يبلغوا من ذلك المبلغ الذي ظنوه وتوخوه. وقد تكون لهذا القصور أسباب كثيرة، ولكن أحدها - ولا شك - غموض فكرتهم عن العلاقة بين اللغة الأدبية والمعنى الأدبي (١).

وهكذا بقي كلامهم عن الأسلوب قفراً من هذا الطرف إلى ذلك. وبقي - كغيره من الكلام في النقد الأدبي - يشكو من اضطراب المفاهيم واختلاط الحدود، حتى خال الناس أن الكلام عن الأدب لا بد أن يكون كذلك.

وابتداء الكلام عن لغة الأدب من الأدب نفسه (نحو كونه في الأفكار أو المعاني أو الأخيلة أو الألفاظ، وكونه قومياً أو إنسانياً أو محلياً الخ.) لا بد أن يفضي إلى الاضطراب والاختلاط، لأن الأدب فن جميل، ولكنه يختلف عن سائر الفنون الجميلة (كالتصوير والنحت والموسيقى) بأنه لا يملك أداة التعبير الخاصة به، بل يستمدّها من اللغة التي يستعملها

الناس في محاوراتهم ومعاملاتهم وشئ أغراض حياتهم. فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية من حقيقة كونها أدباً، اضطربت بين حقيقة كونها فناً وحقيقة كونها لغة. ومن ثم فلا بد لك أن تبدأ من أحد الطرفين: إما من طرف الفن وإما من طرف اللغة. وقد تناولها الفلاسفة من الطرفين الأول ضمن بحثهم في فلسفة الجمال وفلسفة الفن، فكان تفكيرهم أكثر انسجاماً ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتماماً كافياً من حيث هي آثار لغوية. ولذلك ظل يبرزل عن النقد الأدبي إلا فيما ندر. بقي إذن أن يجرى الطريق الأخير، فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة.



(١) أنظر: عبد القادر القط: «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، القاهرة، مكتبة الشهاب ١٩٧٨، ص ١٥٤ - ٢٣٠.

أما وقد قررنا أن ندرس الأسلوب من جهة اللغة، حتى نحلّص هذه الكلمة من فوضى النقد المعاصر، فيجب أن نسأل أنفسنا أولاً كيف نظر إلى اللغة؟ فثمّة نظرتان إلى اللغة لا بد لنا من أن نحسّر إحداهما.

هناك نظرة القدماء إلى اللغة. وهؤلاء يفترضون فيها الثبات، مهما رأوا ما يحدث لي نصراً عسيف. وعن هذا الأساس قدم منهم لعمري كنه من استعمالات اللغة في عصرهم، فهم هي تلك التي رجع إلى عصر الإصحاح، فمن أن حبطت العرب بالأدب ففسد بينهم، ومن أن عن هذه العصور مع من اللغة، فقد سحر على يدي هذا الأول من علماء اللغة، ثم كانت مهمة من جاء بعدهم أن يصنفوا ويؤننوا ويعلّلوا ويشرحوا، ثم أن تعالجوا ما استحدثت في اللغة في كتب خاصة وبحث من بين حروفها، بحيث لا يسمع هذا المستحدث بحق الموصى في المجتمع اللغوي، بل يبقى متروكاً مهما كانت قيمة الوظيفة التي يؤديها؛ وفئات لتودين درجات: فمما المعرب والدخيل والمصحف والمحرف والملاحون.

لهذه الفلسفة اللغوية أثرها في فلسفة النقد، فكانت عصور لاحتمارها. نفسها عصور الإصحاح في الأدب، كما نجد عند لأملي مثلاً (٣٧٠ هـ). وتطورت من هذه النظرة فكرة عبود الشعر كما تطورت. فكرة الأسلوب التي لخصها ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) بقوله: «ولذلك ما سلك الأسلوب عند أهل هذه الصنعة، وما يريدون

بها في إطلاقاتهم. فاعلم أنها عبارة عن الموال الذي يتسح فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ويحرص ابن خلدون على تأكيد أن المراد بالموال والقالب هنا شيء غير النحو، بل غير البلاغة والبيان. «ولما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة يتربعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، وبصيرها في الخيال كالقالب أو الموال، ثم يتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال»^(١).

وهذا ملحوظ دقيق في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها «تشومسكي» الآن، وهي أن ثمة «أبنية عميقة» في ذهن كل مستعمل للغة (ولا يهنا الآن إن كانت هذه الأبنية فطرية أو مكتسبة) يستطيع بمراعاتها أن «يخلق» عدداً لا يحصى من الحمل التي لم يسبق له سماعها. ولكن الذي يعينا هنا هو أن ابن خلدون تصور «البنية العميقة» (أو «الهشة الذهبية») التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصوراً لا يكاد يختلف عن تصور الحوئين لقواعدهم إلا في شيء واحد. وهو أن بنية ساهية في الأسلوب بنية معنوية (أو كما قل حازم القرطاجني - ت ٦٨٤ هـ - «أسلوب هيته تحصيل عن التأليفات المعنوية، والبطم هيته تحصيل عن لثافات السقصة») ولأمثلة التي يسوقها ابن خلدون لأسلوب الشعر توضح نوع هذه القواعد: «فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول... ويكون باستدعاء الصاحب للوقوف والسؤال... أو باستكاء الصاحب على لطلل... الخ. هذه المعاني التي سنّها الشعراء لجاهليون لمن بعدهم. وابن خلدون يأتي بالشواهد من كلام الشعراء لمقدمين على طريقة علماء اللغة، ويوافق كثيراً من المقاد قبله على أن المتنبّي والمعري لم يكونا شاعرين، لاسيما خرجا على هذه الأساليب.

(١) المقدمة، الباب السادس، الفصل السادس والأربعون. وفي صياغة الشعر روجه بعبارة

ولا شك أن هذه النظرة - على حمودها - أكثر تماسكاً من نظره أدبائنا المعاصرين. ولعل اضطراب هؤلاء أمام كلمة «لأسلوب» راجع إلى أنهم لم يقلوا الفلسفة اللغوية التي قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين، ولكنهم أخطأوا حين أساءوا الظن بكل فلسفة لغوية، ومن هنا انصرفوا عن علوم البلاغة وقرؤوا إلى فضاء «النقد الأدبي» يسرحون فيه ويمرحون. وحين نحاول اليوم أن نبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة، فإننا نعيد الأمر إلى نصايه، ولكننا نستبدل من علم لغوي صلب يكرر الواقع ويتحامله إلى أن يكسره الواقع، علماً لغوياً يستمد قواعده من الواقع، ليعود أقدر على التأثير فيه.

ونود أن نحدد منذ البداية مقصودنا بعلم اللغة الحديث. فحين لا نقصد علم اللغة في العصر الحديث بإطلاق، ولا علم اللغة عند الأوروبيين بإطلاق. فقد ظل الأوروبيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج في دراسة لغاتهم لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لعويسا القدماء، وإن اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها، لاسيما كانوا يضعون لقواعد اللغات حديثة الميلاذ من أمها اللاتينية، حديثة العهد بأمور الثقافة، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم كما تأثروا بها في إنشاء أدبهم. ولكنهم بعد أن حددوا قواعدها ونسب أمسكوا بمعيار الصحة والخطأ وأهملوا ما عداه. ثم كان التغير المهم في علم اللغة عندهم لما أخذوا بالنظرة التاريخية المقارنة وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في اللغة الإندوأوروبية الأصلية التي يفترضون أن اللغات الأوروبية كلها (وكذلك بعض لغات وسط آسي) قديمها وحديثها نشأت منها. وحين ظنوا أنهم اهتدوا إلى هذه القوانين راحوا يطبقونها على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الإندوأوروبية، كالمجموعة السامية مثلاً وعندما ظهر أوجست كيرف (١٧٩٨-١٨٥٧ م) بفلسفته الوضعية التي ترد كل القيم الفكرية إلى الإنسان، وتؤمّن بالعلم التحريبي كمرحلة أخيرة في

طور البشرية، عنت دراسة المجتمعات الإنسانية - من حيث هي نظم
ممكنة - على دراسة المظاهر المختلفة لحياة الإنسان - بصورة منفردة -
تطورها التاريخي. وبفصل تأثير علم الاجتماع ثم اللغات الثاني في علم
اللغة على يد العالم السويسري فريدياند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣ م)
لدي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة، قل دراسة
التطورات الحركية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلاً فتؤدي إلى
التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.

4

لم يكن سوسير هو العلم المفرد في هذا الاتجاه، فقد كان له سابِق
ومعاصرون مهدوا لسطرة الجديدة أو أكدوه، ومن ثم عوملت اللغة على
أنها نظام اجتماعي حي ومتكامل، يستخلص من أفواه الناس لا من
لكتب فحسب. وكان لعلماء الأنثروبولوجيا الذين قاموا بدراسات ميدانية
لكثير من المجتمعات البدائية ووثقوا لغاتها كما سجلوا معتقداتها وأصابعها
وعاداتها في شتى حوالب الحياة - أثر كبير في تدعيم لاتجاه الجديد. وعند
الإشارة هنا إلى أن هذا الاتجاه الأخير لم يسح البحث التاريخي (١) سم،
لغة ولم يقف أحدهم إليه، وإن كان قد جعله تارة من أهدافه
والأفقي الذي يدرس اللغة على أنها نظام واحد، تفترض ثباته -
نستطيع أن نلاحظ العلاقات بين آخره. وهذا هو الفرق الجوهرى بين
علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم، فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات
اللغة على أنه ضرورة منهجية، في حين أن علم اللغة القديم يؤمن -
على أنه حقيقة. ومن ثم لم يستطع البحث الألفي في اللغة أن يزيح البحث
لتاريخي من الميدان. والواقع أن البحث متكاملان من حيث إسهامهما في
قمة - مختلف حواسها - تحصر لشتى أنواع التغيرات، وأن

والبيئات

وبما أن البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة علم اللغة

الذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً شاملاً خارجاً عن
حصر صيات الفرد والموقف، فقد قامت الحاجة إلى علم جديد يشغل هذا
الفراغ. وهكذا نشأ علم لأسلوب في دوائر اللغويين قل أن يعنى به بقاد
لأدب.

وقل أن نشرح هذه الشأ، يحسن لنا أن نوضح، مثال واحد،
لفروق التي أشرنا إليها بين علم اللغة الحديث والمعاصر وعلم اللغة
لقديم:

إذا أردت أن تكشف عن معنى كلمة في معجم مؤلف طبقاً لمادىء
لعلوم اللغوية القديمة فتستد أن هذه المعنى مسروقة سرياً. دون سري
بها، ولو أن بعض مؤلفي ألاحم العربية في عصره هذا يرعون ترتيب
مشتقات المادة اللغوية نظام يسهل الكشف عن معنى الكلمة التي نريدها
كان يبدأوا بالفعل المحرد، ثم الأفعال المزيدة، ثم الأسماء؛ يكتبون كل
صيغة من هذه الصيغ بطريقة ظاهرة. مثلاً: كتب، كانت، استكتب،
كتاب - وهكذا. ولكنهم يسردون معاني كل كلمة من هذه الكلمات دون
أن يراعوا ترتيباً خاصاً. مثلاً: كتب بمعنى قيد، وكتب بمعنى قضى وأمر،
وكتب بمعنى دون. لا يهم أي هذه المعاني يأتي أولاً وأيها يأتي ثانياً وأيها يأتي
ثالثاً. فهم عازالوا سائرين على المبادئ القديمة في علم اللغة، وكل
ما أحدثوه هو نوع من التنظيم الخارجي في عرض المادة.

لكن لو كان البحث معجمياً من حيث أسس علم اللغة الحديث،
إذن لوحدت أن هذا المعجم يبدأ تفسير الكلمة بالإشارة إلى أصلها في اللغة
لسامية القديمة (ولو مسترشداً باللغات السامية الأخرى غير العربية)، ثم

(١) لم يظهر من هذا النوع بعد - في لغرية - إلا أجزاء قليلة من المعجم العربي الكبير الذي
يصوره مجمع اللغة العربية بالقاهرة. وحتى هذا المعجم لا يطبق قواعد علم اللغة الحديث
طبقاً كسلاً

يتبعها مؤنقو نسب «الحواريين» على أن علم اللغة الحديثة عند هذا الحد في ملاحظته الفروق اللغوية، وفي علم اللغة المعاصر التاريخي ومعاصر النهضة وعلوم المحتفظة وكسب النجاة لتاريخي وأطالس اللهجات عن علم الأسلوب من أن علم اللغة الحديث حين أقر مبدأ اجتماعية اللغة بكل ما يستتبعه من سجل الاستعمالات الحاربه غير مكتفٍ بالتراث المدون، وحد منه مواضع مصادره لاختلاف الفردية في استعمال اللغة. ومن هنا نشأت فكرتان بعد الأهمية بالنسبة إلى علم الأسلوب، وهما فكرتان وثيقتا الارتباط كما سري، ولكن قد يحس المميز بينهما لمزيد من التوضيح

الفكرة الأولى هي التمييز بين «اللغة» و«القبول» فكأن سوسنة هو أول من ميز بينهما عند ديميا ورفعها إلى مرتبة اصطلاحين لغويين «واللغة» هي نظام متعارف عنه من الرموز التي ندفع بها عن أنفسنا القول فهو صورة اللغة المنحقة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة. فحين فرد من المتكلمين باللغة طريقته الخاصة في نطق الحروف، وبذلك تبت هذه صوته لا تخرج عن دائره النطق الصحيح وإذا خرجت عن هذه الدائرة كان عرضه لتلا يفهم الناس عنه، ومن بعد هذه الحقيقة والكر

فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه. ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء جملته وربط بها، فهو يستعمل بعض شئ من بعض لغته الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى

هذه هي فكرة «اللغة» التي أدت إلى شيوع علم الأسلوب وبموجب هذا العلم، وهي تعني بالسمات المميزة التي تتجدها اللغة في استعمالها، وهذه السمات هي التي تكون ما سمى أهل الأدب بالأسلوب وهي ترجع خلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى قيام «علم أسلوب» حديث يأسس هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني

ولكن هذه الفكرة تثير سؤالاً مهماً، وهو: ألا يوجد ثمة صياغة لهذه الاختلافات الفردية في استعمال اللغة؟ أو عبارة أخرى هل يتحيز القائل من سجيته من طرق لتعبر طوعاً لميل ذاتي محض، لا يخصص لشيء سوى ذلك لصدده المحرود الذي نسميه «اللغة»؟ هنا نصل إلى الفكرة الثانية، وهي أن الاختلافات اللغوية ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف

لغة - باعتبارها نظاماً اجتماعياً - تأخذ أشكالاً متعددة. فلكل فئة من الناس طريقته الخاصة في استعمال اللغة. هناك كلمات تشيع بين النساء ولا تشيع بين الرجال، بل إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى المعجم اللغوي إلى نطق بعض الحروف من ناحية، وإلى طريقة بناء الجمل من ناحية أخرى (ويعتد ملاحظ من مظهر هذه الاختلاف كثرة أسماء الألوان ودقتها، وكثرة أشكال التعجب والإفراط في استعمالها). وفئات العمر تختلف أيضاً في استعمال اللغة. فالشباب يستعملونها بطريقة تختلف عن طريقة الشيوخ، والأطفال يستعملونها بطريقة تختلف عن هؤلاء

معنى إن النتائج اللغوية الصرفة التي يمكن الوصول إليها من
 رهبر أو شعر المتنبى لا تعني لفظة وكل ما يستطيع لعالم اللغوي أن
 هذه الحالة هو أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء
 تنتظر الناقد الأدبي الذي يستنتج منها دلالات منه ولكن المرجح أن مثل
 هذا الناقد سوف يفتق في تصحيحه وقتاً غير قليل ثم يرجع من ثمته
 باتساً. ذلك أنها لا تقول له شيئاً يجهه فالعالم الدعوي يهتم بكل شيء في
 لغة المتنبى أو لغة رهبر، لأنه يريد أن يجمع صورة كاملة منه وقد تحدث
 عن «أسلوب» رهبر أو «أسلوب» المتنبى فهو لا يعني أكثر من مجموع
 خصائصه التي نراها ولا شك أن استخلاص هذه الخصائص عملية
 بالغة العسر والمشقة. لأن نصيب من هذه العملية يقتضي في
 عصره على أو عصر رهبر سيكتفون عنه بعدد هذه اللغة دراسة
 أولاً. هذا لم يحطى به اللغويون الذين يتركون من دراستهم لأسلوب الأدب
 ونصوصاً لأدبية يمكن أن تدرس درسه لغوية فقط، ما أن من دراسة
 لغوية أسلوبية فهو مصعب يوشك أن يكون مستحيلاً. كما يصعب أن يفهم
 دراسة لأسلوبية لنصوص الأدبية بحد أدنى، تكون مهمته تغيير النص
 لأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر. بعبارة
 أخرى إن الاختيارات التي يجمعها الناقد الأسلوب لا يمكن أن تظهر إلا
 مرتبطة بوضعها في أدب موقف شعوري معين صدر عنه النص الأدبي
 وكثيراً ما يظهر في هذه الاختيارات احترام واضح على اللغة وقديماً قد
 بقادنا: إن الشعر ملوك الكلام، وقد الفرزدق ليغني أحد النحويين
 عيب أن يقول وعينك أن تعربو وما نمسك الشعر بحقهم في هذا
 الاجترار إلا لأنه امتير طبيعي نخوض إليه وصيغهم فيما دم وصيغهم
 هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلجوا عنق اللغة يد بها هم
 ذلك ضرورياً ومن ثم يولي لافد لأسلوب هذه لاختيارات منظرية عديدة
 خاصة. وقد سماها بقاد «أسلوب» بحر وب «وأعطوا» هذا الاسم، في
 الدراسات الأسلوبية، كل ما يمكن من آيات لاحترام التي لا يحطى بها في

أمور الحياة العادية، حتى قال بعضهم معرفاً علم الأسلوب إنه وعلم
 الانحرافات»^(١).

وإذا كان الأمر كذلك، فليس بوسعنا أن نزع أن علم الأسلوب،
 كما يراه النقاد الأسلوبيون، يطوي على أية «قوانين» كما هو شأن العلوم
 توصيفية، التي يحاول أن يكون واحداً منها. فإذا كان في وسع الأسلوبيين
 للعويين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية في شتى
 لغويات، فكيف يمكن أن يصاغ قانون «للاحراف» وهو، بحكم تعريفه
 منه، خروج عن «قانون» الأول إذن أن يعد «لانحراف» في لنصوص
 لأدبية - ومثله «الاختيار» في هذه النصوص أيضاً - «مبدأ» مسلماً به، يسمح
 للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن
 يكون الكلام قادراً على التوصيل. أو بعبارة أخرى إن الانحراف ليس له
 حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم
 العلاقات بين الأصوات اللغوية، فتستحيل لفظاً غير مفهوم.

هل يمكن أن يقوم على هذين المبدأين مسعى جديد في الدراسات
 لأدبية، يخلصها من غموض الانطباعات الذاتية للنقاد، ولعله يساعد، من
 ثمة، على إرساء أساس جديد للتاريخ الأدبي، فلا يعود حشداً لمعلومات
 غير متحاسة عن تاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي؟

قبل أن ناقش هاتين المسألتين، يحسن بنا أن نوضح بأمثلة قليلة
 مانعيه بالاختيارات والانحرافات في اللغة الأدبية.

ستمع إلى هذين البيتين لمهيار الديلمي.

يا نسيم الصبح من كاظمة شدة ما هجت الحوى والبرحا!
 لصاء إن كان لا يد الصا! إنها كانت لقلبي أروحا!

(١) انظر

ليس في هذين معنى طرفاً، بل إن المعنى فيها ليس إلا
هيكلاً هرباً حمل الألف، نكس فيها حساً عامضاً بصر - ي -
الطن - عن جرس الحروف.

ثم استمع إلى هذا البيت لأمرى القيس يصف فرسه:

على الدئل جياش كأن اهترامه إذا جاش فيه خميئة غلى مرّجل
تجد فيه كلمتين تحكيان صوتين: «جياش» وقد كررت في الفعل
«جاش» و«اهترام». وقد وضعت هذه الكلمات الثلاث في إطار من
لكلمات يحكي بمجموعه تردد أنفاس الفرس، فيشعرك بروعة الإعجاب،
ولا سيما إذا تمثلت بخيالك قدراً ضحياً يغلي فيه الماء فينبعث منه نشيثر
وبخار

ثم استمع إلى هذا البيت لأبي ذؤيب الهذلي، وهو مطلع قصيدة
يرثي بها أبنائه الخمسة وقد ماتوا في يوم واحد:

أمنَ المنونَ وورثيها تَجُوعُ؟ والدهر ليس بمعتبٍ من يَجُزَعُ!
وتأمل هذا الاستفهام الغريب في الشطر الأول وما حفل به من
المشاعر المتناقضة: هل ينكر الشاعر على نفسه أن يتوجع من الموت؟ وأية
وجيعه أشد من وجيعه الموت؟ ولكنه يذكر نفسه بأن الحزح لا يجدي، فإذا
غضب فإن الدهر لن يترضاه، لأن الداهيين لن يعودوا. لقد بلغ الحزن
أقصى مداه فتحول إلى استسلام.

واتجه إلى تقديم الجار والمجرور «من المنون» على بقية أجزاء الجملة
الاستفهامية. ويقول البلاغيون إن التقديم في مثل هذه الحالة يفيد القصر،
أو إن المستفهم عنه هو ما تلا همزة الاستفهام. فكان موضع تساؤله ليس
لتوجع في ذاته، بل التوجع من نزول الموت لا من أي شيء آخر. وهذا
يجعل الاستفهام أشد غرابة، فليس ثمة فجيعه أشد من الموت المأحى،

فما بالك إذا كانت الفجيعه مصاعفة؟ وتقول لنا البلاغة أيضاً إن الاستفهام
ها قد خرج عن معناه، وتذكر معاني عدة يجرح إليها الاستفهام، لعل
أقربها إلى مناسبة هذا البيت وسياقه هو التقرير أو الإنكار؟ أو التعجب؟
ونكت في الحقيقة لا نستطيع أن نطمئن إلى معنى واحد من هذه المعاني
الثلاثة، ولعلها جميعاً لا تفي بوصف الحالة الوجدانية المعقدة التي عرت
عها الحملة الاستفهامية في البيت.

مثل هذه الطريقة في النقد مستندة بالضرورة عن الحكم بالحدوة
أو الرداءة، وهو ما يتصوره الكثيرون من دارسي الأدب على أنه وطيفة
لنقد الوحيدة أو الأساسية. فإذا كان عمل الناقد الأسلوبى هوتين
لا يندب بين الشعر والشعر، فحب أن يكون قدراً على الاستحاة
سبعة لأدبية بني بدرها، وإلا فإها ستظل بالنسبة له حروفاً ميتة. لهذا
يصرح بعض عمه لأسلوب ناقد الأسلوبى لا يمكن أن يدرس عملاً
لا يدونه ويدرسه هذه حصية نقد لأسلوبى يصق عمل اسقد ولا
شك أنها تريد عمقاً وصدقاً. ومع ذلك فإن الزعم بأن تعاطف ناقد مع
لعمل الذي يتقده يضيق بحس عمه رغم غير صحيح. فـ «دود» توسع
أفق يتذوق أعمالاً مختلفة الاتجاهات والأشكال، وإن كان لعمل أصعب
من أن يثير اهتمامه، فمعنى ذلك أنه لا يستحق نقد فكل نقد حد
- لا نقد لأسلوب فحب يصدر على حكم صمى بأن العمل المنقود
يحق نقد وصدق من نقد لأسلوبى والناقد الانطباعى هو أن
مدر موضوعه، وهو يصو من تحليل للنص المكتوب، قائم على
مدر منه، بل إن الناقد من مشاعره الخاصة إراء العمل،
وقد تعكس هذه سحر صوره حدقة بعض، ولكنها في كثير من الأحيان
تكون بعيدة عنه. أما الاتجاهات «الموضوعية» الحديثة في النقد الأدبى، غير
الاتجاه الأسلوبى، فإنها لم تستطع حتى الآن أن تحدد مفاهيم خاصة أو لغة
علمية اصطلاحية خاصة للنقد الأدبى، ومن ثم غدت أشبه بعناصر لم يتم

نضحها معاً في مريح مستمد من علم النفس نادرة ومن علم لاجتماع أو علم الأثنولوجيا نارة أخرى (بمختلف مدارسها). ولعل هذا هو ما أغرى بعض علماء الأسلوب - مثل رومان جاكوبسون - بأن يتحدثوا عن النقد الأدبي كما لو كان شيئاً من مخيمات الماضي.

على أن النقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العمل الأدبي إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة للدرس لأسلوبي، أو مطّ الدرس لأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه. ولقد كان كرسو على حق في تقريره أن دراسة العمل الأدبي لا يمكن أن تقتصر على دراسة عبارته للغة. ولكننا لا نقل ذلك التمييز المضحك بين لدراسة الأسلوبية ودراسة الأسلوب. ليكن من شاء من النقد ردأداء وغيرهم عن «الأسلوب» بأي معنى يشاءون (وقد مرت بنا بعض هذه المعاني في الفصل الأول) فلا حرج على أحد فيما يكتب أو يقول، ولغة لا تنظم بقوانين تفرضها سلطة غير سلطة المتعاملين بها. ولكننا نرى أن كلمة «الأسلوب» إذا تجوزت معنى «لاستعمد أدبي الخالص للغة» لم تعد لها قيمة كاصطلاح علمي مفيد فالحوائف التي ذكرها كرسو - وغيرها أيضاً - ونعني على الخصوص تلك المسائل التي تتعق بالأبواب الأدبية - موضوعات مشروعة وضرورية للنقد الأدبي، إلا أن اعتبارها دراسات في «الأسلوب» هو نوع من خلط المفاهيم. وأساس التعبير واضح عندنا بدرجة كافية فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة وغير المباشرة (ومن ثم يمكن عرضها بصور مختلفة - مثل الشخصية الروائية أو التمثيلية، وراوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع وطبيعة «الأسلوب» في القصيدة الغنائية، إلخ). وهناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع. وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي.

ولكن التمييز لا يعني لفصل. فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويكملان. وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى موضوعية من شقيقه الأكبر «النقد الأدبي»، فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يحتصب مكانه. إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح - بدوره - علماً. وهو قادر - حتى بحالته الحاضرة - على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود^(٢).

ويصدق القول نفسه على تاريخ الأدب. فتاريخ الأدب كما يدرس اليوم هو تاريخ لأي شيء وكل شيء إلا الأدب. ولكن هذا لا يعني أن منهج علم الأسلوب في تحليل النصوص الأدبية يمكن أن يوصلنا - وحده - إلى تاريخ الأدب بصرقة أمثل. إننا إذاً نحلل نصاً أدبياً ما تحليلاً أسلوبياً - مهما يكن دقيقاً وعميقاً - لا نستطيع أن نقهر منه إلى أحكام عامة عن عصره. فلا بد للوصول إلى هذه الأحكام من إضافة حقائق أخرى، بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية. حقاً أن الثقافة الموسوعية والعميقة لياً قد مثل شبتسر يمكن أن تعطي على هذا النقص، ولكن الخطأ يترصد دائماً لمن يحاول الوصول إلى أحكام عامة دون أن يبالوا بسلامة المنهج مهما نكر ثقافتهم^(٣).



٢) انظر: Leo Spitzer: Linguistics and Literary History Essays in Stylistics (New York: Russel & Russel 1962) pp. 1-39.

إن تحديد العلاقة بين علم الأسلوب والقدر الأدبي أو تاريخ الأدب أمر يسير نسبياً. أما العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة — وقد ألمحنا إليها في مقدمة هذا الكتاب — فتحتاج إلى وقفة أطول.

لعل أشهر تعريف للبلاغة عند القدماء هو أنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» وكذلك عرفوها علم المعاني بأنه «العلم الذي تعرف به أحرف اللفظ العربي التي يكون بها مطبقاً لمقتضى الحال». ولعلك تلاحظ أن عبارة «مقتضى الحال» لا تختلف كثيراً عن كلمة «الموقف». وكذلك لا نجد اختلافاً أساسياً بين نظرة علم الأسلوب إلى الموقف ونظرة علم البلاغة إلى مقتضى الحال. فقد أوضحنا فيما سبق أن القائل يراعي هذا موقف بأبعده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة. كل من علم الأسلوب وعلم البلاغة — إذن — يفترض أن هناك طرقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق لأنه في نظره أكثر مناسبة للموقف. والهدف النهائي لعلم الأسلوب — كما يراه كثير من علماء الأسلوب — هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة. فنحن نعرف مثلاً أن علم البلاغة يتناول طرقاً معينة في استعمال المفردات، كاستعارة والمحاز المرسل والكنية، ويبحث قيمة كل طريق من هذه الطرق؛ ويتناول أنواعاً معينة من الحمل الخفية

والجمل الاستفهامية، وطرقاً معينة في تركيب الجملة، كحذف بعض أجزائها أو تقديم بعض أجزائها على بعض، ويبحث قيمة ذلك كله. ولعلك تلاحظ أننا حين أخذنا في تحليل بعض غمادح من اللغة الشعرية في الفصل السابق، وجدنا من الضروري أن نستخدم بعض المفاهيم البلاغية.

ولا شك أن دارس علم الأسلوب في هذا العصر سعيد اختط حداً يجد بين يديه هذه الخصلة الوفرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتركيب، ودلالاتها التي تتحورز الدلالات المعجمية والنحوية. ولكن ثمة فروقاً مهمة ينبغي أن يظل دارس علم الأسلوب على ذكر منها:

الفرق الأول والأهم يرجع إلى أن علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث وقد أوضحنا فيما سبق اختلاف المصباح بين العلوم اللغوية القديمة والحديثة فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور. ومع أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعاً لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانات الثابتة للغة العربية. هل يستخدم «التقديم والتأخير» مثلاً نفس الكثرة في الشعر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرن الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا محرو الكتاب في لعصر الحديث؟ هذه كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة، لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرها منفصلة عن الزمن والبيئة. وعلم الأسلوب، كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية — أعني الجانب الذي يخصه منها — بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور.

٤٥

فما دامت القوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقة، لا يدققها التعبير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فمن ضروري أن تراعى دائماً، كما تراعى قوانين النحو. حقاً بلاغياً، بل لاغياً، تقوم على الاختيار بين عدة تركيب نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين، تجعل العدول عن التركيب المناسب طبقاً لهذه القوانين خطأ بلاغياً. ولذلك قال البلاغيون عن علم البلاغة: «علم يختار به عن الخطأ في أداء المعنى المراد، كما قالوا عن علم النحو: «علم يختار به عن التعقيد المعنوي، والتعقيد المعنوي عديم القيمة». الذي هو خطأ في ترتيب الألفاظ. أما علم البلاغة فهو يختار بين طواهر ويعترف بما يصيبها من تغير، ويحرص على ألا يلاها في نظر قائلها ومستمعها أو قارئها، فطبيعي ألا يتحدث عن صحة أو خطأ



ونعبر عن هذا بقولنا إن علم البلاغة علم معياري، على حين أن علم الأسلوب علم وصفي. ولكن هل يعني هذا أن علم الأسلوب يدخل في دائرة تلك العلوم الحقة، التي لا صلة لها بالذوق؟

هذا غير صحيح وتعليل عدم صحته راجع إلى طبيعة المادة التي يدرسها علم الأسلوب. فيجب ألا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي تأثير الوحدة للظواهر اللغوية، ولما نعرف سبباً أو ثبوت معرفة تلك التأثيرات الوحدانية من وجدان الدارس نفسه

وهنا يلوح لنا شبح الذاتية الذي حسبنا أننا تخلصنا منه. بل نظرة لأسلوب كلها تعتمد على فكرة «الاختيار» وفكرة «الانحراف» ورد

فحينئذ نقرا نصا ما قراءة أسلوبية، نحاول أن نميز الاختلافات
والانحرافات فيه، لأننا هي مفتاح حي لحسن أو رداء
الشعور بكم من وراء مستند رديئة. ولكن لا يكون ذلك من غير
اختيارات أو انحرافات ذات دلالة، قد لا يكون كذلك عند قراءه آخرين.

سنعود إلى بحث هذه المشكلة بالتفصيل عندما نحاول أن ندرس
حسب بعضية نصوص الأسلوبية. فحينئذ نرى كيف
يؤثر تخصصنا في بعض الأساليب على فهمنا
للكلمات. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للكلمات على فهمنا للأسلوب. فحينئذ نرى
كيف يؤثر فهمنا للأسلوب على فهمنا
للشعور. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة.

فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى
كيف يؤثر فهمنا للحياة على فهمنا
للشعور. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى
كيف يؤثر فهمنا للحياة على فهمنا
للشعور. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة.

وثمة فرق ثالث بين علم البلاغة وعدم الأسلوب وهذا الفرق
يرجع إلى نظرة كل منهما إلى «الموقف».

لقد أشرنا في مستهل هذا الفصل إلى أن كلمة «الموقف» في علم
الأسلوب تقوم مقام «مقتضى الحال» في علم البلاغة فكما أن علم البلاغة
يقرر أن الكلام يطابق - أو ينبغي أن يطابق - مقتضى الحال، وكذلك

علم الأسلوب أن يحدد «موقف» يؤثر بالموقف ومعنا يستطيع
شرح مصطلحي «مقتضى الحال» و«موقف» كليهما «ظروف القول» فإنه
تسمى هذا بعض الفروق في دلالة كل منهما

فالبلاغيون أشبهوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير
العلمي - حتى في موضوعات أدبية - وخدمة خطية أكثر من خدمة
عن الشعري. ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة
لعقبة المتحدث، وإن كانت مدد أدبية قد فرصت عليهم، في كثير من
أحيان، لاهتمام بالحالة لوحداية للمحاطب وسكلم جميعاً. أما علم
الأسلوب فقد نشأ في هذا العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى
محالات الحياة، وقد عي علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من
الإنسان أكثر مما عيوا به من مقتضى لغز، «وسدك بعد» «الموقف» في علم
الأسلوب أشد تعقيداً من مقتضى الحال. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة. فحينئذ نرى كيف يؤثر فهمنا
للشعور على فهمنا للحياة.

وما دعما نتكلم عن الأسلوب في الأعمال الأدبية بالذات فيجب ألا
ننسى أن العلاقة بين المرسل والمستقبل (المبدع والمتلقي) تختلف من فن إلى
فن: فهي في الرواية غيرها في المسرحية، وهي في القصيدة الغنائية غيرها
في كل منها ولوع العلاقة النفسية في كل حالة أثره في اللغة المستعملة

وهذه نقطة من نقاط الالتقاء الرئيسية بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية

ومن جهة أخرى "تحلّى سيطرة المنطق على علم البلاغة في ترويض هذا العلم، فإنه لم يكند يجرّح في هذا السبيل - - - - -
للفظ المحرّد (وهو ما يسميه المبتدئ بالتصوّف - - - - -
والاستعارة والكناية، ودلالة الخمسة (وهو ما يسميه الماخذف بالنصيرين)
ويدخل فيه الحر والاشياء والحدف والذكر والتقديم والتأخير والقصر - - -
تتحرر البلاغة من هذا الترويض المصطنع إلا حين أصابت موضوع ربط
بين الجمل (لفصل ولوصل) وموضوع الإيجاز والإطاب. ولكن تركب
طواهر لغوية مهمة يعنى بها علم الأسلوب. فكل دراسة الدلالة المعنوية
للكلمة يدرس علم الأسلوب تأثيرها الصوتي الذي يرجع إلى طوفاً - - -
وطبيعة حروفها إلخ. ثم هناك طاهرة لإيدخ في سبصر عن تصعة
كلها، بل تطع شعر الشاعر أو كتابة الكاتب - - - - -
خاص

⑤ - ويترتب على العروق الثلاثة السابقة بين عدم الأسلوب وعدم - - -
فرق رابع وأخير: وهو اتّساع آفاق علم الأسلوب اتّساعاً كبيراً بالقياس إلى
علم البلاغة. فعدم الأسلوب يدرس الطواهر اللغوية جميعها، من أدنى
مستوياتها - الصوت المحرّد - إلى أعلاها وهو المعنى. ثم هو يدرسها في
حالة الساطة وفي حالة التركيب. فمن الناحية الصوتية يدرس الخمسة
والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنوية يدرس المعنى الكلي
أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه كما يدرس دلالات
لكلمات والحمل.

"ثم إن علم الأسلوب لا يكتفى بدراسة الطواهر اللغوية في عصر
واحد، ولا يجرّح بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور

الظاهرة على مر العصور. ولا يكتفى بدراسة الدلالات الوجدانية العامة
لرائدة على الدلالات المباشرة لمحتلف أراكيب لغوية، بل يدرس أيضاً
الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية
معينة أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد
بعبارة.

ولذلك ينبغي ألا نحتّم هذا العرض النظري قبل أن نعرف بمبادئ
الدراسة الأسلوبية في شيء من التفصيل.



عروفا فيها سبق أن علم الأسلوب يعد بين العلوم اللغوية الحديثة،
وثمة وثيق الارتباط بعلم اللغة العام. وعلم اللغة العام يبحث في اللغة
بوصفها ظاهرة إنسانية تحكمها قوانين مشتركة بين لغات الأمم على
اختلافها. ولعل أهم هذه القوانين التي مرت به هو أن أي لغة من اللغات
تتضمن على عدة أشكال أو مستويات للتعبير: لغة العلم تختلف عن لغة
الأدب، وهما تختلفان عن لغة الحديث اليومي؛ وتحت كل نوع من هذه
الأنواع أقسام: فلهذا العلوم الرياضية تختلف عن لغة العلوم الطبية، ولغة
الشعر تختلف عن لغة النثر، ولغة الحديث الملغوي تختلف عن لغة الحديث
العادي، وهلم جرا.

على أن علم الأسلوب لا يمكن أن يعتمد على هذه القوانين الكلية
فقط، فلكل لغة — وإن خضعت لهذه القوانين — نظامها الخاص الذي
نسميه نحو هذه اللغة، ومعجمها الخاص الذي نسميه متنها وإذا كان
هذا المعجم وذاك النظام يتوعان إلى أشكال أو مستويات متعددة طبقاً
للقوانين العامة التي تحدثنا عنها، فإن التنوع لا يخرج عن أصول هذه اللغة
في نحوها ومفرداتها. ومن ثم فإن علم الأسلوب مرتبط أيضاً بمس اللغة
ونحوها. فندرس الأسلوب عليه أن يرجع كتب اللغة والنحو ليعرف نوع
التصرف في النص الذي أمامه

ثم إن تعدد مستويات التعبير، والاختلاف طرقة، قد أدت بعلماء اللغة

إلى الالتفات إلى التأثيرات الوجدانية للألفاظ والعبارات، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب، لما تتميز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير واحد واضح. ودراسة الأعمال الأدبية هي ما يشتغل به النقد الأدبي.

والدراسات الأسلوبية تشغل مساحة واسعة، تمتد من: القوانين للعبوية العامة التي قد تشمل عدة لغات، إلى القوانين الشعرية الخاصة بلغة بالذات، إلى التحليل الأدبي لعمل معين أو جملة أعمال من جنس واحد. ولكن هذه المساحة الواسعة يحددها احتصاص علم الأسلوب بالتأثيرات الوجدانية (الإضافية) لتطوهر اللغوية التي تخرج عن النمط العادي.

ويعتبر بعض أئمة هذا الفن في صرح أروع الدراسات لأسلوبية في مجال لغة الأدب.

١ - النوع الأول: الدراسة الأسلوبية للقوانين اللغوية العامة (ويمكن أن نسمي هذه الدراسات علم الأسلوب المقارن):

ثمة ظاهرة تميز الشعر عن النثر في جميع لغات العالم. وهي أن لغة الشعر موقعة، أي أن فيها نوعاً من الموسيقى. ولهذا كان القدماء يتغنون بالشعر، ويعرف مثلاً أن الأعشى سمي صائحاً العرب لأنه كان يتغنى شعره، كما نقرأ في كتب الأدب القديمة حين يرد نص شعري: «وأشد»، بإلقاء الشعر إذن كان إشاداً، لأن الشعر بطبيعته قريب من الغناء.

يبحث علم اللغة العام في الخصائص التي يستمد منها الشعر موسيقاه، فيلاحظ أن ثمة لغات تعتمد في ساء كدماتها على اختلاف المقاطع في الطول؛ والمقاطع هي أصغر الأجزاء التي تنحل إليها الكلمات عند لفظ، وكل مقطع يتكون من حرف صامت (كالياء والتاء والجيم الخ). وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء والفتحة والصمة

والكسرة في العربية). وواضح من تقسيم الحركات العربية إلى طويلة وقصيرة أن الشعر العربي لا بد أن يستمد موسيقاه من اختلاف طول المقاطع. فهو يأتي بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نظم معينة، يسعى كل نظام منها بحراً. ولكن ثمة لغات أخرى لا تبرز فيها ظاهرة اختلاف المقاطع في الطول، بل تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع، ومن هذه اللغات اللغة الإنجليزية، ويمكن أن نلاحظ ذلك إذا استمعنا جيداً إلى شخص إنجليزي في كلامه العادي. ففي هذه اللغات يضطر الشعر إلى أن يقيم موسيقاه على تعاقب المقاطع الشديدة والمقاطع لرخوة.

ويلاحظ علم اللغة العام أيضاً أن بعض اللغات (وفي مقدمتها لعربية والفرنسية) تلتزم القافية (أي اتفاق أواخر الأبيات في نوع الحروف) وبعض الآخر يراعي ذلك في بعض أنواع الشعر دون بعض، أو يهمل تنمية جملة.

هذه هي بعض الظواهر التي يسجلها علم اللغة العام حين يعرض لبحث لغة الشعر، فيربطها بطاهرتين لغويتين هامتين وهما ظاهرة «الشدة» وظاهرة «الطول» في نطق المقاطع، ويقسم اللغات إلى فئات بحسب لظواهر التي يجدها أكثر بروزاً في موسيقاها الشعرية.

أما النقد الأدبي فينظر إلى الإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في العنوان كنها، ويعرفه بأنه الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عامتين: أحدهما حسي (أي التحرك العضوي الداني في الجسم) كحركة قلب، فهدد حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين؛ والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل. وليس هذا العامل منفصلاً عن الأول، لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجاً يجب أن يراعى طبيعة حركة جسم، وأنت تلاحظ ذلك في أعالي العمال على الخصوص، إذ إن الغناء يسير طبيعة الحركة بسرعة وحدوثاً كما هي الحال في العمل اليدوي.

والصيادين. هناك إذن علاقة ثلاثية بين الإيقاعات العمية وإيقاعات العمل والإيقاعات الجسمية، وكأن إيقاع الأعنية يساعد على تنظيم ضربات القلب وحركات اليدين والرحلين بحيث تؤدي الوظيفة المطلوبة منها. ولكن هذه الأشكال الأولية من الإيقاع وإن ساعدتنا على تبيين أصله في اللغة الفنية لا ينبغي أن ننسبنا أن ثمة اختلافاً كبيراً في درجة التعقيد من أعنية العمل لمشطة أو أعنية المهد لمهدئة إلى قطعة من الشعر أو قطعة من النثر الفني. فحين نلاحظ أن المعاني لا تكاد تكون لها قيمة — أو ليست لها قيمة على الإطلاق — في تلك الأشكال الأولية من التعبير الشعري، فاللغة هنا لا تستخدم إلا من أجل قيمتها الصوتية الإيقاعية. وهذا بعكس الأشكال العليا من التعبير الدعوي. ومن ثم يتم النقد بدراسة العلاقة بين الإيقاع والمعنى. فهل ياترى توجد مناسبة بين الأوزان الشعرية المختلفة من ناحية، وأغراض الشعر ومعانيه من ناحية أخرى؟ هل ليعبر «الكامل» الثام مثلاً طبيعة خاصة تجعله يدل على معاني أو أغراض أو انفعالات معينة، بغض النظر عن الكلمات التي يمكن أن تصاغ في ذلك الوزن أفكاراً؟ هذه واحدة من مشكلات «الإيقاع» التي يعنى بها النقاد.

وهنا يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتصف بها الإيقاع الشعري مقارناً بالنثر من ناحية، وبالموسيقى من ناحية أخرى؛ والموازنة بين الطرق التي تتبعها أشعار الأمم المختلفة في تحقيق عنصر الإيقاع، ومدى الحرية التي تتيحها كل طريقة للشاعر كي يوسع تأثيراته الموسيقية.

وقد كتب الشيء الكثير في الثلاثين سنة الأخيرة عما سمي «بالشعر الحر»، واحتدم النقاش حول قيمته، نظراً لتحرره من الترام القافية الواحدة والطول الواحد للأبيات. واتهم أصحابه بأنهم يقلدون بعض حركات لأحسية تفيداً أعمى، وأنهم يهدمون موسيقية شعر العربي، وذهب آخرون — على العكس — إلى أنه يسير بهذه الموسيقية نحو التطور

الذي يتفق مع روح العصر، ويحل محل الإيقاع المرتبب للشعر العربي المألوف يسوعاً أكثر تنوعاً. ولكن معظم هذا النقاش كان يدور بعداً عن المفهوم اللغوية العميقة، ولذلك لا نعد من الدراسات الأسلوبية

وإذا كانت «الموسيقية» ظاهرة مشتركة بين أشعار اللغات المختلفة، مع تنوع صور هذه الموسيقية، فثمة ظاهرة أخرى تتممها ولا تكاد تنفصل عنها، كما يقول «وارن» مستشهداً بقول الناقد المعاصر «ماكس إستماد»⁽¹⁾ «... إن أكبر ربح قد أوسع هذا المصباح بيد في كسبه «مسيرة أدبية» هي ظاهرة شعر النثر. فهي — مثل هذه الإيقاع — شديدة الالتصاق بالناحية الوجدانية في الإنسان. على أن ظاهرة «التعبير بالصورة» ليست مقصورة على الشعر، بل هي تشمل الشعر والنثر، وحتى لغة الكلام العادية، يقول الطفل لأبيه مثلاً «أنا أحبك قد الدنيا»، فهو يجسم عاطفة في أكبر صورة يصل إليها خياله. ويقول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبها؟ قلت يهرا عدد الرمل والحصى والتراب

وعلم اللغة العام ينظر إلى العلاقات المجازية — التي تقوم عليها النثر — على أنها إحدى الطرق الرئيسية للنمو اللغوي، فحين نصف لوناً ما بأنه «وردي»، وشكلاً ما بأنه «كروي»، ونصف الرأي الذي يهي خلافاً بأنه «قاطع» و«حاسم»، وبعكسه الرأي «المتردد» و«المذبذب»، وكل هذه لكلمات أخذت من صور محسوسة، واستعملت لصور محسوسة أخرى أو لمعان مجردة. وتستعمل اللغة المحارية حتى في لغة العلم، فهناك «الميكروبات العنصرية» و«الديدان الشريطية»، بل هناك الدرة وهي في لأحسن النملة الصغيرة

(1) René Wellek and Austin Warren. Theory of Literature (New York, Harcourt, Brace & Co. 1949) p. 190

والبلاغة تبحث التعبير بالصور في أبواب التشبيه والاستعارة والكنائية؛ وهي أبواب مشتركة بين بلاغات الأمم المختلفة. ولكن الملاحظ أن علوم البلاغة القديمة - سواء عند اليونان والعرب - تنظر إلى الصورة نظرة منطقية، فالتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والاستعارة هي نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر لمشابهة بينهما، والكناية هي الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه. فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام - «الصورة» - للدلالة على تلك الخاصية التي تميز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية، ويلاحظون أن الصورة الأدبية تؤدي وظيفتين: تقريب المعوي من المحسوس، والجمع بين معنيين متباعدين. ولكهم - على عكس البلاغيين في مصطلحاتهم - يتوسعون في معنى الصورة توسعاً شديداً، ويختلفون - تبعاً لذلك - في استخدامها لتحليل الأعمال الأدبية. فبعضهم - مثل «فراث كرمود» في كتابه «الصورة الرومسية» يوسع مدلولها بحيث تشمل العمل الأدبي بجميع أبعاده، وكأن الصورة عنده هي نوع من تصور الوجود، أو كأنها تسوي ما يسميه بعض النقاد «الرؤية» أو علم الكاتب أو الشاعر. وفي مقابل ذلك نجد نقاداً آخرين يكدون بمحصرون لصورة في الاستعارة والتشبيه أو يضيفون إليها الأوصاف، ومن هؤلاء الشاعر الإنجليزي الباقد «سپل داي لويس» في كتابه «الصورة الشعرية». ولذلك وجد علماء الأسلوب مجال البحث واسعاً حول هذا لمصطلح. والأعمال التي تمكن الإشارة إليها في هذا الصدد أكثر من أن نحصى. ولكننا نكتفي بالإشارة إلى عمليتين اثنتين: أولهما «فلسفة البيان» للنقاد الإنجليزي «أ.أ. رتشاردز» (وهو يعدُّ من رواد علم الأسلوب ولا سيما في كتابه هذا). وعمل بطريقته - شيء من التصرف - أن الصورة لأدبية على اختلاف أشكالها أشبه بمركب كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتها الأصلية ويستحيلان معاً إلى شيء حديد، أي أنها نوع من النشاط

تركبي سدهر. يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي. وسطيع أن أمثل لذلك بآيات امرئ القيس المشهورة:

وليل كموح البحر أرخى سدوله علي سناوع الهموم ليلتي
فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجاراً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فتشبه الليل بموح البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء إذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليدنو وكأنه لا نهاية له. وموح البحر - وهو المشبه به - ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموح: موج حالك السواد، يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف ينتهي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» و«معنى موج البحر» لما ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها صورة الستائر المسدلة، ليوحى إلى الذهن بمعنى حديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني.

والكتاب الثاني هو «بحو الاستعارة» لـ «كريستين بروك رور»، وهو يستعرض النظريات البلاغية السابقة التي عالجت الاستعارة من ناحية العلاقة المعنوية بين طرفيها (وتعريف الكتاب للاستعارة يطبق على الصورة لبيانية عموماً) ويقترح - بدلاً من ذلك - أن يُنظر إليها من جهة التركيب النحوي. وتنفي الإشارة إلى أن إمام البلاغيين العرب، عبد القاهر الجرجاني، قد تنبه إلى هذه الفكرة حين حاول أن يخضع بلاغة الاستعارة لما سماه «الظم» (أي الترتيب النحوي) ولكنه لم يتبع الفكرة في جميع تفصيلاتها.

أقسام: ١- التشبيه ٢- الاستعارة ٣- الكناية

وقد وجدنا في دراسائنا التطبيقية (القسم الثاني من هذا الكتاب) أن فكرة «الصورة الأدبية» تغنى كثيراً إذا ربطت بفكرة «الحقول الدلالية» التي يتحدث عنها علماء الدلالة أو «السيماتيقا» من العلوم اللغوية. ومؤداها

أن هالك ارتباطات معنوية تنتمي عندها مجموعات من الكلمات: فمجموعة تدل على برمن ومجموعة تدل على اللون وثالثة على الطعام أو الشراب وهلم جرا. (وطبيعي أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد) فالخلف الدلالي يدخل في تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية، وقد يكون كله أو بعضه تصويرياً، ولكن الصورة هنا لا تعمل بمفردها ولا تكاد تميز - في بعض الأحيان عن الأهل - عن سائر مفردات القطعة. وبناء على ذلك فكل وصف شعري هو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصف رعداً أو برقاً يشعرك بالرهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطّاراً فهو يصور معنى البهجة وكثيراً ما تلج صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها، دون أن يجعلها تشبيهاً أو استعارة، ولكنه ربما جعلها عنواناً لديوانه، كديوان «أغاني الكروخ» لمحمود حسن اسماعيل، أو « وراء الغمام » لأبراهيم ناجي، أو « أحلام الفارس القديم » لصلاح عبد الصبور

٢٨ - النوع الثاني من الدراسات الأسلوبية هو تلك التي تتناول لغة عالم اللغوي الفرنسي «حور» لا يميز هذا النوع عن سابقه ويطلق عليها معاً اسم علم الأسلوب الوصفي^(١). ولعل سبب ذلك أن هذا العلم الوصفي نشأ فرنسياً، فلم يشعر القائلون عليه بحاجة إلى دراسة نموذج للإيقاع أو الصورة الأدبية أو غيرهما، مما يعد صفات عالمية للتعبير الأدبي، في غير اللغة الفرنسية. ولكن علماء الأدب المقارن عددهم هتموا بمثل هذه النماذج. أما الدراسات العربية في علم الأسلوب فيجب أن تعنى عناية خاصة بالتمييز بين علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب الوصفي، لما كان الترحمة في ثقافتنا المعاصرة، والحاجة إلى التمييز بين ما يمكن نقله من لغة إلى لغة، وما لا يمكن فيه ذلك

يقول العالم اللغوي الأمريكي «إدورد سابير» إن لكل لغة عقريّة خاصة لا يستطيع أي كاتب أن يعبر عنها كاملة. وأبرز ما تظهر فيه هذه العقريّة تركيب الجملة. وقد كان عبد القاهر الجرجاني، وأصح علم المعاني، يسمي هذا العلم «معاني النحو» لأنه يقوم على معرفة الفروق المعنوية الدقيقة بين التراكيب النحوية. فالنحوي لا يفرق - مثلاً - بين «زيد قائم» و«زيد قام» و«قام زيد» إلا بأن الخبر في الجملة الأولى مفرد مرفوع، وفي الثانية جملة فعلية مكوّنة من فعل ماضٍ مبني على الفتح وضمير مستتر فيه، أما الثالثة فهي جملة فعلية مكوّنة من فعل وفاعل. أي أن اهتمام النحوي منصب على الإعراب، أما صاحب علم المعاني فإنه يبحث في الفروق الدقيقة بين معاني هذه التراكيب، ليعرف القائل متى يستخدم واحداً منها دون الآخرين.

ومعروف أن علم المعاني يكون الركن الأكبر والأهم من علم البلاغة، ولعل العرب كانوا من أسبق الأمم إلى هذا البحث الدقيق في دلالات التراكيب في لغتهم، على الرغم مما لاحظناه في الفصل السابق من تأثرهم الشديد بالمطلق في حصر موضوعات العلم وفي معالجتهم لكل موضوع. هذا مع إهمالهم جانب تركيب الصوتي للغة العربية إهمالاً يكاد يكون تاماً.

ولذلك فإن دراسة «علم الأسلوب العربي» لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة. فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وقد تكفل علم الصرف بحسب واحد من السبب صوتي للغة العربية وهو «وُزاع الكلمات»، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الصوتية حتى ندعو نقلاً إلى حنبل صبيح صوفية دور أخرى هل يدل هذا لاحتير على شيء من اختلاف في «حور المعنى» عند «صرفيين مثلاً» «نبة» و«فتيان» كليهما صيغة جمع كثرة لـ «فتى»، أي أن الصرف لا يفرق بينهما أي نوع من التفريق من حيث المعنى. ولكن هل هما كذلك

ولعلك تلاحظ أيضاً أن ختام الحملة لم يته بالقارىء إلى نتيجة يستريح إليها. فقد جاء هذا الختام منقياً، وبقي القارىء متوقفاً لإثبات وكثيراً ما يكون هذا الأسلوب المتصاعد وسيلة لشحذ انتباه القارىء وإثارة نسأله.

وليس هذا إلا مثلاً صغيراً لما يستطيع علم الأسلوب أن يقوم به في دراسة بناء الحملة العربية، إن في النثر وإن في الشعر.

ولعل المدرسة الفرنسية هي أهم مدارس علم الأسلوب التي استوفت هذا الجانب من الدراسة، أي دراسة الخصائص الأسلوبية للغة القومية. فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول «علم الأسلوب الفرنسي»، تبدأ بدراسة الكلمة، من الناحيتين الصوتية والمعنوية وتنتهي بدراسة أنواع الجمل وإيقاع العبارة والرعي الأول من علماء الأسلوب لفرنسيين يعدون هذه الدراسة الهدف النهائي لعلم الأسلوب، ويرون أن لدراسات الخزئية، وهي النوع الثالث من الأنواع التي نذكرها في هذا لفصل، ليست إلا طرقاً للوصول إلى هذا الهدف النهائي.

٣ - الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية: معظم الدراسات التي من هذا النوع تناول تحصيل لغة كاتب أو شاعر معين ومنه ما سأل لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، أو فن أدبي واحد والعلم ألا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل سأل كاتباً واحداً من كتبه، أو طاهرة واحدة في أسلوبه وقد تبدو هذه الطريقة جزئية جداً كاستعمال أداة التعريف أو استعمال بعض الظروف، ولكن مدارس نجد هذه قيمة تعبيرية خاصة يمكن أن تنفي الصواب على العمل كله. ولذلك فإن كثيراً من هذه الأبحاث تكون على شكل مقالات وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغة العصر أو المدرسة أو الفن الأدبي، وإن كنا لا نعدده دست ثابتة عن لغة بعض نكتات أو الشعراء

ويتميز هذا النوع من الدراسات الأسلوبية عن سابقه بأنه يركز على تحليل «الوظيفة» التي تقوم بها الطاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكاتب أو الكاتب أو العصر أو الفن، في حين أن الدراسة الوصفية تحدد الطاهرة الأسلوبية وتسرد إمكانياتها التعبيرية فحسب. ولذلك فإن الدراسة لتكوينية أو الفردية تعد لوناً من ألوان النقد التطبيقي، ويسمى حيرو «النقد الأسلوب» ويحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة. ويمثل للنوعين مثال طريف مأخوذ من طرق الاتصال (والأسلوب لا يخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل اللغة ومتلقيها) فإذا عرضنا أن ثمة طرقاً ثلاثة تصل بين قرية ما ومدينة ما، ففي إمكاننا أن نقدم وصفاً محايداً لكل واحد من هذه الطرق: سعة، طوله، استوائه، اتجاهه إلخ. وبذلك يصح أمام من يريد الانتقال من القرية إلى المدينة المعلومات الكافية لاختيار الطريق الأسبب له هذا مثل الدراسة الوصفية للأسلوب.

ولكن من الممكن أن ننظر إلى هذه الطرق من وجهة نظر من يستعملونها:

إما من وجهة نظر مجتمع القرية، معارف تاريخ العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بين القرية والمدينة، وكيف أدت طبيعة تلك العلاقات إلى وجود تلك الطرق الثلاثة، ووظيفة كل منها بالنسبة إلى هذه لعلاقات - فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية التي تبحث في تعبير اللغة عن الأمة؛

وإما من وجهة نظر فئة معينة من أهل القرية لها مصالحها الخاصة وطروفاها الخاصة (فلاحين أو عمال أو تجار إلخ) - فهذا مثل الدراسة لأسلوبية التكوينية لنوع خاص من اللغة المشتركة؛

وإما من وجهة نظر فرد معين: ففلان من الناس مثلاً لا يسلك

طريق العاية أبداً لأن أمه كانت تحوِّفه بالذئب وهو طفل - فهذا مثل لدراسة التكوينية للغة كاتب ما، وتكون بتتبع عاداته اللغوية الخاصة؛

وإما من وجهة نظر فرد معين في حالة معينة: لماذا لم يسلك صاحب القروي فلان في يوم عطلته هذا الطريق الزراعي الرئيسي بل تحوَّل عنه عند منعطف معين؟ ليعرج على صديق، أو لأن الطريق كان موحلاً من تأثير المطر، وهو مريض بداء المفاصل، وحداؤه ممزق، ولم يتمكن من إصلاحه قبل يوم العطلة لأن..

فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية لعمل أدبي معين

وهذه الحالة الأخيرة مليئة بالتفصيلات كما ترى؛ ولذلك يقرر جيرو أنها تفلت من قيود التعريف والإحصاء، ويضم إلى ذلك الرعيل من الدعويين الذين يلقون بهذا النوع من الدراسة الأسلوبية إلى النقد، نعتاً إياه بالداتية^(١).

على أنه يعود فيعترف بأن فصل علم الأسلوب الوصفي أو الموضوعي عن النقد الأسلوبي التطبيقي مستحيل في الواقع. وهذه حقيقة يتجاهلها معظم علماء الأسلوب النضويين الذين يتمسكون بالفلسفة الوضعية ويحكمونها في منهجهم العلمي، فلا يعترفون إلا بالواقع المحسوس، وهو هنا اللغة باعتبارها حقيقة اجتماعية مستقلة عن وعي الأفراد. وقد سبق لنا أن ناقشنا هذا الموقف وأثبتنا عقمه. ونحن إذ نعتمد تقسيم جيرو لدراسات الأسلوبية إلى وصفية وتكوينية، مع اعترافه باستحالة الفصل بينهما، نرى في هذا الصنيع منه تراجعاً عن الموقف الوضعي المتطرف، الذي يصر على ترك التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية بين أيدي النقد، على أنه نوع من العبث «الذاتي» البعيد عن روح العلم.

ونحن لا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية فحسب، بل إن إحداها لا يمكن أن تقوم بدون الأخرى. أما أن أي دراسة تكوينية لا بد لها من الاعتماد على مفاهيم أساسية مستمدة من دراسة الوصفية فليس محل خلاف، إذ كيف ندرس أسلوب كاتب من... مثلاً - لم تكن لدينا مفاهيم سابقة عن الطواهر اللغوية التي نريد - رسمها؟ من حيثها عن الإبداع، أردنا أن ندرس الإبداع عنه، أو عن صوره، أو صيغ، أو - حملة، إذا أردنا أن ندرس أحد هذه الموضوعات؟ ولكن الوصفيين قد لا يسلمون لنا الشرط الثاني من الدعوى، وهو أن الدراسات الوصفية لا تستغني عن الدراسات التكوينية حتى يتيسر لها الوصول إلى أحكام عامة، وذلك لأنهم يرون إمكان الاكتفاء بنصوص غير أدبية لمعرفة الخصائص التعبيرية في لغة ما - بل يفضلون ذلك. ونحن نرى - على العكس - أن مثل هذه الأحكام لا بد أن تكون ناقصة حرماًها من مادة غنية ميسورة (كما لاحظ كرست)

وأهم من هذا، بالنسبة إلى الدراسات الأدبية، أن نقرر أن هناك درجات من التعميم، أو درجات من الوصفية. وكلها تعتمد في النهاية، على تحليل النصوص المفردة، أكثر مما تعتمد النصوص المفردة عليها. ونقصد بدرجات التعميم تعيين الخصائص الأسلوبية لقن أدبي ما، أو دراسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله. فمن المحارفة إعطاء شيء من هذه التعميمات إلا بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كافٍ من النصوص. وعندما نصل إلى درجة من التعميم، سيكون علينا أن ندعم حقائق المستفراة من النصوص بحقائق خلوجية ذات صلة بالحكم العام، كما أصرحنا في حديث عن العلاقة بين علم الأسلوب وكل من النقد الأدبي وتاريخ الأدب

على أن التعميمات التي أشرنا إليها ليست هي الغرض النهائي من دراسة النصوص المفردة دراسة أسلوبية. إنها - من وجهة نظر الناقد

(١) م ٥٥ ص ٦٧-٧٠

لأسلوب — إحدى ثمرات هذه الدراسة فحسب. ذلك بأن الدراسة المقررة تظل قيمة في ذاتها. وهذا وضع لا بد من قبوله في الدراسات الأدبية، لأن أحداً لا يجادل في أن الأدب ليس — في نهاية الأمر — تيارات ولا مدارس ولا فوناً، ولكنه أعمال مفردة كل منها له تأثير خاص في نفوسنا، وهذا هو سر وجوده.

أما أن تُنعت دراسة كهذه بأنها ذاتية أو انطباعية، فزعم تعرضنا له في مواضع سابقة، ونعالجه بتفصيل أكبر في الفصل التالي، حتى نقبل على الدراسة التطبيقية عالمين بما نأخذ وما ندع.

□ □ □

فقد أصبحنا كل واحدنا قصداً إلى شيء واحد، وهو أن نكتب هذه النصوص قريبة، حسناً ولفاً، إلى فهم القارئ الشاب. أما أن نؤلف النص الأدبي لا نحقق أن تسمى دراسة ما لم يجد القارئ الكلمات. هذه الحقيقة البسيطة التي قال بها ن بولس ريمانيير هي في نظرنا مدنية نسلم بها قبل أن نقرأ كلمة في وأحسب أن هذه النصوص بطابعها الوجداني قادرة على أن تجلب الشاب إلى حللها. وأما عن اللغة فقد عرفنا أن خصوصية الشعور لا تنحصر إلا من خلال حيزه الشعري فلا بد فلا نأمر من أن يصنعنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقرأ. نحن نأخذ إلى هذه الأشكال غير المتوقعة بحيث أن نكرى مطمئن من أن هذا الرجل يتكلم لغتنا بصورة أخرى لا يمكن أن نأخذ من هذه الحركات التي يرحبها الشاعر إن لم نستطع أن نفهم هذه الحركات بمقاييس الشعر الأدبي المشتركة بيننا وبينه.

هناك مدنية أخرى نسلم بها قبل أن نقرأ، وهي أن هذا الشاعر يكتب لنا، وإن بدا أنه لا يفكر إلا في التخلص من هم يؤرقه بوضع

حارة من ... والذي يخلصه من هذا هم هو في الواقع نحن. إنه
 شخصي ... ولا يكشف عما في نفسه بسهولة، فالسبب - على الأرجح - هو
 معاً، أن يكشف ما في نفسه. وهو ... كل الأحوال لا ...
 كل الشعراء يتحدثون - في حاسة تشبه الحاسة الـ ...
 «الصدق». ولا معنى للصدق عندهم إلا العبارة الصادقة ...
 منهم بدون خوف ولا ريبة. وإذا ترك القصيدة تتعامل مع حسنا الدعوي
 العادي فسكتشف استعمالاته الخاصة للغة، لأنه يريد ما أن نكتشفها
 لنصل إلى ما وراءها. هذا - في مطرنا - أساس كافي ...
 للقصيدة. ومع ذلك فإن الأمر كله يتوقف عينا، أعني ...
 الذهني، فإذا كنا نريد حقاً أن نفهم هذه القصيدة، أن نعرف ...
 لإسان نفسه بوضع كلمة بعد كلمة، وبيت بعد بيت، وقافية بعد قافية،
 ليقرأها أناس لا يعرفهم، فسجد أن هذه الكلمات تستحق أن تأمل
 معيها، وأن نضم هذه المعاني، معنى بجانب معنى، لنعرف المعنى الذي
 وراء المعنى، المعنى الذي ظل ينخر في نفسه حتى أقدم على هذه العمارة.

هذا التجميع الذي نقوم به في أذهاننا أو على الورق، كما نجمع
 كلمات أي جملة، دون أن نعي، لنصل إلى معناها «الموضوعي» الذي يتفق
 عليه الناس جميعاً، هذا التجميع لشيء «الاحتياجات» و«الاحترافات»
 المنشورة في ثوبا القصيدة، ثم التأليف بين ما تشابه منها، والمقابلة بين
 ما تضاد، كميل ببيعاد شع «الذاتية» عمن يزعجهم هذا الشبح. أما نحن
 فعلم أن هذه الموضوعية ما كانت لتحقيق لولم ينظر إلى هذه القصيدة على
 أنها «موضوع» يستحق اهتماما بذاته.

كانت هذه القصائد، كما قلت في مقدمة، هي مادة القسم تتطلى
 من الدراسة لأسلوبية في جامعة الرياض، لعدة سنوات متتالية
 ولا حاجة إلى القول إنها لن تستخدم لهذا الغرض بعد الآن. أما أولئك

الذين يتعرفون إليها وإلى تحليلاتها هنا، ويلاحظون أي تحدثت إليها أحياناً
 صغير الجمع، فأرحو ألا يعرفوا ذلك إلى ذات متضخمه، ولا إلى محاولة
 لكسب ... الحكم في بعض الأمر ...
 ...
 ... من أناس مختلفين، في أوقات مختلفة.



القسم الثاني

دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

قُلْتُ لِلْبَحْرِ إِذَا وَقَفْتَ مَسَاءً
وَجَعَلْتَ النِّسِيمَ زَادًا لِسُرُوحِي
لَكَانَ الْأَصْوَاءُ مُحْتَلِقَاتٍ
مِنْ عَصْرِهِ فَنُكِرَ بِنَفْسِي
شَيْئًا بِتَضَلُّعِ صَدْرِي
بِحَبْلِهِمْ شَيْبَةً شَيْبَةً
تَبْقَى وَحْدِي حَرْبٌ لَيْلِي
لَيْتَ عَذَابِي وَحْدِي كَارِدُ الدَّاءِ
وَعَجَبِي بِبَيْتِ يَمَمٍ وَجْهِي
لَتَعْيِ عَذَابُكَ النَّاسِي وَمَا تَمْلِكُ رَدًّا
مَنْ يُسَيِّ فَيُخَسِّرُ لِإِسَاءِ
فَوَلْتُ حَزِينَةً صَفْرَاءَ؟
أَبْدِي وَالظُّلْمَةُ الْخُرْسَاءُ
حِينَ أَبْكِي وَمَا عَرَفْتُ الْكَاءَ
لَمْ تَدْعُ لِي أَحَدًا كَبِيرَاءَ

YT

العنوان هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي. هو الإشار
 الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب والعنوان يطل مع
 أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يترك الوالدان في تسمي
 طفلها إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو مائتة إلى المذبح اس
 علم، يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. وعدا
 ما تكون هذه المشاعر عامضة محتلطة، ولكنه يحاول أن يجددها، وفي هذه
 المحاولة يمكن أن يغير العنوان أكثر من مرة. ولكن المرحح أن العمل الأدبي
 عندما يأخذ صورته النهائية، عندما تجري السطور من قلم الكاتب أو تشر
 الأبيات من خيال الشاعر، يكون العنوان قد استقر. ومعنى ذلك أن
 لم يعد - في صدر هذه الكلمة وصفاً لا يعدو تقرير الواقع بأنه الإشارة
 الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصفه الآن، نوع من
 المجاز القوي، بأنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى صديقه وسمي
 بالوصفين أنه الرابطة الأولى - وقد تكون الأخيرة أيضاً، لأنه حر ما يسي
 من العمل الأدبي في معظم الأحيان - بين الكاتب والعمل الأدبي
 والقارئ.

وللشعراء والكتاب - بعد ذلك - في استخدام العنوان حيل
 طريقة. فربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذي سيبني
 عليه قصيدته، كما فعل المتن عندما اخترع عنواناً كلاسيكياً بقصيدة رداء برقي
 صديقاً له شامساً مات غريباً، فقد أدار القصيدة كلها على
 صورة مستمدة من الأساطير اليونانية، كأنما ليرتفع عن المظاهر المتدلة
 للفحيجة في حداثته إلى أفق من الحلال والكمال. إنه الصدف تماماً
 يحب الشاعر الحديث أن يصنعه في باب الرثاء (صلاح عبد الصبور مثلاً في
 رثاءه). وربما دل الشاعر على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ فيه
 قصيدته، مع ضرب من المفارقة في استعارة هذا القالب لموضوع لم يكن من
 المتعارف أن يصاغ فيه. كما فعل شبي في قصيدته أشود لريح الحر.

وكان شعراؤنا القدماء لا يعنونون فصائدهم، اكتفاء بدلالة المطلع
 عيب وكانت «براعة المطلع» من صفات اللاعة، ولعل دراسة المطالع في
 شعر سديم، من حيث علاقتها بسائر القصيدة، أن تكشف لنا عن
 جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة القديمة. وكذلك كان شأن الكتاب
 في معظم أنواع الأدب الثري التي تدخل في باب الإبداع الفني، فكانت
 لعناوين، غالباً، من شأن الكتب المصنفة، ككتاب الحيوان وكتاب البيان
 والتبيين للحافظ، وكتاب المحلاء له، وقد جاء عنوانه على غلط سابقه،
 مع أنها كتابان تعليميان، وهذا فن محض. وكذلك كان الشأن في رسائله
 لصغيرة، كرسالة الترتيب والتدوير، ورسالة القيان. وكانت المقامات، مع
 ما فيها من الصنعة المقرطة، لا تتميز بقصد في معين في العنوان، وإنما
 هو اسم يؤخذ من موضوع المقامة ليبدل عليها فحسب، وربما اشتق من
 اسم البلد الذي يزعم أنها حرت فيه، كالمقامة المصيرية، والمقامة الأسدية،
 والمقامة الخلواية، الخ. ولعل أبا العلاء المعري هو الأحق - بين ناثري
 جميعاً - بالنظر المتأمل في عناوين رسائله.

* * *

الحظيرة هي الفكرة ترد على الدهن عندما يطلق في التأمل عبر المقيد

ساعة الغروب، وهي ساعة الغروب كانت أدل على هذا المعنى لما يفيد
 حبه من معنى الغروب. وقد أصبحت هنا إلى الوقت، ففهمنا أن
 حصة الشاعر ساعة الغروب. وهي ساعة تتميز بسوح من
 الشجن وشروود الدهن، فقلها ترى إنساناً في ساعة الغروب عاكفاً على
 عمل، ولعلك لاحظت من حالك وحال غيرك من البشر أنك إذا صادفتك
 ساعة الغروب وأنت في برية أو على شاطئ بحر تركت ما أنت فيه ورحلت
 تأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق وقد سطعت بحمرة مصفرة لم تكن
 لها منذ لحظات، ثم تغيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة، التي لا يلبث
 أن يعشاها الطلام. إنها ساعة الانقلاب اليومي التي يبدو أن الإنسان
 لا يزال حاضراً لتأثيرها منذ مسح حوها أساطيره الأولى، كما مسح مجموعة
 أخرى من الأساطير حول انقلاب الفصول من شتاء قارس الرد تنجح له
 لطيفة في باطن الأرض إلى ربيع تطلق فيه مرهوبة عما تحمل من دهر
 وثمر.

ولعل مراد هذه الأحاسيس العميقة المهمة التي عمر عنها الإنسان
 القديم في أساطيره، والتي لا تزال تحالغ إنسان العصر الحديث حين يحلو
 إلى مظاهر الطبيعة، هو ما للشعور بالتغير من صلة بوجود الإنسان نفسه
 على الأرض، هذه الصلة التي عبر عنها شاعرنا القديم بقوله:

مع البقاء تغلب الشمس وطلوعها من حيث لا تمسي
 وطلوعها حمراء قسائية وعروبها صفراء كالورس

ولكن التغير ليس تديراً بالفناء فقط، بل هو جزء من فطرة الإنسان،
 وبذلك نراه بطله ويسعى إليه دائماً، ولا يصبر على حال واحدة أبداً غير
 أنه حين يصل إلى تلك المنطقة الحدية التي يوشك عندها أن يخرج من ضو
 إلى طور، تراه محتفظاً بالمشاعر، يلوح له الماضي في أزهى ألوانه يحسن إليه
 وبألم لعراقه، ويتراءى له المستقبل بوعوده المهمة فيشتاق إليه ويتيهب

و هذا حسن معص
 كنها دلالات مهمة مطوية في
 ال العاصر اللعوية التي سحت منها المقصيدة، ولكساء قل
 لا يفد. ن نظري احتيار آخر، يكاد يصارع العوا
 نكس دلالة محددة ولا قاطعة
 نور وندية

لنحر لدي نظمت فيه القصيدة هو الخفيف: «فاعلاتن مستعمل
 دعاتن»، وهو بحر متوسط بين البحور الزرية، كالطويل والسيط
 والشبيطة كالكمال والواو، والخفيفة كالهزج والمقتضب. ويدل إقبال
 شعراء عليه في هذا العصر الذي غلب عليه الاتجاه الوجداني
 الرومنسي (كما أظهر الإحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس) على
 أنه فيه تجعله ماساً للاتفعالات المختلفة من فرح أو حزن أو شجن
 وحزن. وقد جعل الشاعر دميته مدودة مبدودة بالألم، فكنت في
 حقيقته الصوتية مدتين يمتنع بهما الفم وينطلق الصوت، ولا يفصل بينهما
 لا حرف صامت ضعيف وهو المفعلة وهذا المد المضاعف يدل
 - صوتياً - على نداء أو تعجب أو استعانة أو توجع، كما يظهر من
 سعد في غدا صبح حدي. وملاحظ أن الشاعر التزم هنا النافية في
 قصيدة كمد. عاب حشو. مقطوعة وأخرى مع التوام الوزن -
 حديف عارة

أن معاني العصيدة (وتفقد ما المعاني الجثرية الطاهرة) تتحدود حول
 ثلث دلائل هي: الدلالة على المعاني الجثرية الطاهرة، الدلالة على المعاني الجثرية الطاهرة، الدلالة على المعاني الجثرية الطاهرة
 التي ينطلق منها البحث الأسلوب أن العمل عاصرها لأداء

تتجمع في طوائف ثلاث، استقل كل مقطع من القصيدة بطائفة منها:

الطائفة الأولى (لمقطع الأول) الشاعر يكلم البحر بلا كلفة (يدل على ذلك السجع العادي للعبارة مع كون المعنى محالاً للواقع - فنت للبحر الشاعر يصفي للبحر فبطل الوقوف والإصفاء. الشاعر يتغذى بسيم البحر، ويشرب الطلال والأضواء التي تعكس عليه. البحر - في اختلاف ألوانه عندما تميل الشمس للمغيب - أشبه بروضة غناء. تتحكم هذه الصورة الأخيرة في الشاعر، حتى يحس أن هذه الروضة عطراً، ويكر هذا لمطر الذي يسري في جوانب صدره

الطائفة الثانية (المقطع الثاني): البحر باق وعاب. هذان معيان حقيقيان، ليس فيهما خيال تصويري، إنما الصور كلها راحعة إلى الشاعر أو إلى هذه الـ«نحن» وكلها تُرتبط بالبحر برباط الصُدِّية مرة (أنت باق # الليالي تحارسا، تمرقبا، تحعلنا هباءً) ومزعج من الضدية والامتناء مرة أخرى (أنت عاب # نحن كالزبد - زبدك يعلو حياً ثم لا يبقى منه أي أثر).

بطائفة الثالثة (المقطع الثالث). البحر لم يعد بقول، ولم يعد الشاعر يصغي لشعر يساءل ولا يظفر بحوب بل إلى الشمس - لني شاركت في نشوة المقطع الأول، حين زينب البحر بأشعتها وجعلته كالروضة الغناء - تولي الآن (منهزمة) حزينه، صفراء. ويتساءل الشاعر أيضاً: ماذا آلمها؟ ولكنها أسلمته لليل «أبدى»، مطمئ، أخرس.

الصور إذن تعبر عن تعبير واضح: من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم، إلى تبييه مفحى، لأن كلا من الشاعر والمحرر ينتمي إلى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والفضالة، إلى صميم كامل، أخرس، «أبدي». ولا بد أن تستوقفنا كلمة «أبدي» في هذا السياق فلماذا كان الليل أبدياً؟ أليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل إلى الشك؟ أهو ليل غير

وَبَيْنَ ذَلِكَ الْيَمِّ وَالْبَحْرِ، فِي بَقْعَةٍ مَغْرِبَةٍ مِّنْهُنَّ سَبْعُونَ مِائَةً أَلْفًا مِّنْ خَلْقٍ مُّخْتَلَفٍ. وَإِذَا تَأَمَّلْنَا مَا فِي الْيَدَيْنِ مَا أَشَدَّ لَظْمًا لِلْعَيْنِ. وَأَوْدَعْنَا مَعَهُنَّ زَكَاةً يُبْدَىٰ فِيهَا حَمَلُهُنَّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُنَّ كَاذِبَاتٌ.

حقيقي إذن، بمعنى أن الشاعر، على الأقل في هذه العبارة، يتحدث عن «شك» لا عن ليل؟ إن هذه العبارة تجعلنا نتبع النظر في الصور التي أمامنا، لعل ثمة معنى باطياً يكشف لنا عن جانب آخر من جوانب أحدهم لنفسية التي تعبر عنها هذه القصيدة. ولا بأس إذا استعنا بتحليل نفسي، فإن هذا المنهج في فهم النصوص يكشف لنا أحياناً عن أسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نزعج أنها «فلتات لسان» قد وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مقحمة أو مجرد حشو إذا وردت في نص أدبي، ونحن نسلّم بهذا المنهج اعتماداً على مبدأ عام وهو أن لكل حدث سبباً أحدثه، وملاحظة عادية وهي أن الكلام الذي يقال سهواً ربما نضح نية صاحبه، ولو لم يكن هو نفسه واعياً بهذه النية. ولكننا نشترط لقوله في دراسة النصوص الأدبية شرطين: أولهما ألا يتعسف الدارس في استعماله، وعلامة لتعسف أن يكون تفسيره واصحاحاً بغير مقصد فيعدل عنه إلى تفسير بعيد أقل إقناعاً. والشرط الثاني ألا يفترض في التفسير الذي يقدمه التحليل النفسي أنه كل شيء في القصيدة، فإن هذا التحليل لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية، إنما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجدان الراشد، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تعزي إليه قيمته.

وإذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي^(١) بدت لنا ملاحظة جديرة بال نظر: قائمة صفات تظهر في معظم صور القصيدة، لكن يوحى خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي أنها تتصل بالفهم. قلت جعلت السيم زائداً، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الطلعة خرساء. هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب لعلاقة الطاهرة وهي أنها جميعاً تتخلق حول المحر. تجعلنا نمل إلى الطر

(١) ينسب إلى آنا أميحة العمية في الأدب مقالة بقلم (Norman N. Holland) نشرت ضمن كتاب *Contemporary Criticism-Stratford-Upon-Avon Studies 12. The Unconscious of Literature*، وحرران المقالة (London: Edward Arnold, 1970).

ونعداء، سدرج الآن سهوة دحر مد محمودج شسي في مصح
 لأول هياك الالتحام السعيد بالبحر (= الأم)، والعداء الذي أن من حسبا
 ليس مجرد شيء مادي ولكنه بهجة وشوة. وهماك ماحاة وإصفاء، يشبهان
 حال الطفل حين يناغي أمه ويلتد سماع صوتها بعد أن ميزه من بين
 الأصوات جميعاً. وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر
 والبحر (= التمايز بين الطفل والأم) مع الشعور بالفرق المائل بينهما.
 فالبحر (= الأم) قوي يبدو وكأن شيئاً ما لا يمكن أن يؤثر فيه، بل إنه أيضاً
 مستند متجبر؛ وهنا نلاحظ قيمة اختيار الوصف «عات». والشاعر (=)
 الطفل في أدنى درجات الضعف، فهذا الذي يتوقف عليه وجوده يمكن،
 لو مع عده، ألا يكون هو شيئاً بعده. وهنا يكشف لنا السر في ذلك
 التشبه الذي ربط الشاعر بالبحر مع أن المقصودة كلها تؤكد الانفصال بل
 تشبه تشبه الشاعر نفسه بزيد البحر. فاستاء الطفل إلى الأم لم
 (كما يحل له في فزعه من الصياح بانفصاله عنها) إلا كشيء الزيد إلى
 المرح

— أما المقطع الثالث فيمثل اكتمال الشعور بالوحدة. هنا الشمس (التي
 جعلت البحر يبدو بهيجاً في أول القصيدة) قد غابت، ومن الواضح أن
 الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم والحزن والحرمة. وبدأ ليل «أبدية»،
 وحدة لا فكاك منها، ليس فيها إلا تساؤل مستمر، والليل مظلم أخرس
 لا يحير جواباً. وهما أيضاً يمكننا أن نلمح السر في ابتداء هذا المقطع الأخير
 بالتركيب الظرفي «كل يوم»، مع أن القصيدة كانت — حتى البيت السابق
 مباشرة — تحكي — في الظاهر على الأقل — حكاية وقفة معية أمام البحر في
 يوم معين.

— ولا نقصد من إثبات هذا السطر، وتفسير بعض صور
 بالرجوع إلى الطفولة الأولى، أن القصيدة لا تعدو أن تكون
 ترسبات تلك التجارب القديمة. إننا لا نستطيع أن نعامل القصيدة

لاقتراح هولاند — كما لو كان أمامنا مريض نفسي يستلقي
 مستريحاً على الكسبة المعهودة ويطلق العنان لخواطره السكونية ولكنه يهتز
 هذه الخواطر منظومة (على فرض أننا نصلح أن نكون محللين نفسيين)
 فالشاعر يختلف عن المريض النفسي، والشعر المنظوم يختلف عن الخواطر
 المنتشرة سترة التي تفقر إلى سطح الشعور بلا نظام. إن الحلم الشعري
 يختلف عن أحلام الليل أو أحلام اليقظة، فقلما أدعت هذه الأحلام
 شعراً. الحلم الشعري لا يرصيا تعبيرة عن رغبات دفية مكونة، ولكنه
 يرصيا حين يجعل لتجارسا — أباً كان مصدرها — شكلاً متكاملًا. فهو
 — من هذه الناحية على الأقل — عمل يقوم فيه الوعي بدور كبير وفي هذه
 القصيدة بالذات نجد نوعين من «الخواطر» خواطر خيالية، تصويرية،
 تتوارد على ذهن الشاعر حين يباحي البحر، وخواطر واعية تدخل بها
 سميه «شعر استقرير» وتأتي في — كل مقطع فكان الشاعر يعيش في عالم
 الأحلام لحظات قصيرة يقطعها وعيه بالحاضر المائل:

نشوة لم تطل! صحا القلب منها مثلما كان أو أشد عناء

• • •

وعحب إليك بمنت وحيي إذا شئت الحياة والأحياء
 أبتغي عندك الناسي وما تمسك رداً ولا تحيب سداء

وإذا عدنا إلى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا أن التحليل
 النفسي لا يصرها تفسيراً كاملاً: فلعل «الراد والشراب» يذكرانا بالمرحلة
 النفسية، ولكن النسيم والطلال والأصواء، أشياء لا يسريح إليها الإنسان
 ولا يتدوق حمالها إلا حين يألف الغرار من قسوة الحياة المدنية وقبحها،
 وحسب الناس وحداءهم، إلى رحابة الطبيعة وصراحتها وصداقتها والبحر
 «نمتد إلى لائق بشر في النفس هو الآ: وماذا بعد؟ وكل بعد فله بعد.
 لعين لا تنصر إلا حيرا صليلاً من الكون، والدمر لا يشعل إلا مدة قصيرة

من الرومان فإذا كان البحر يذكرنا بالأم فهو أكث
 دهن الإنسان أفكاراً مثل المصنوع والآسي و
 مثل باقي عات، انتهى، قد استمد
 نظمولة الأولى، فإن معانيها لا تلو، إلا بفكر المأم،
 بطل عاجراً عن الإحاطة بها كعجزه عن إنكارها، فلا
 في السؤل عن كنهها، د

يمكننا أن نقول إذن

لنظمولة الأولى، ونكر هذه الو
 تخارب الحياة الاجتماعية فهو
 تخالفاً من خلال صورة الشاعر، فما يشه تقني
 السينما، وربما احتضت صورة الشاعر تماماً للحظة، ونكها لا تثبت ل تعود
 إلى الظهور: صورة إنسان صجر، «مثل الحياة والأحيرة»، يريد أن
 نفسه عن هذا الكون وشروبه فتحة إلى البحر معرقاً همومه في صلافة، كما
 يفرق المحزون الأمل في الحمر. ولكنه لا يكاد يقف أمامه حتى يذكر أن
 انتهاء ليس إلى هذا العصر بل

أن نعم قليلاً في حضن الطبيعة يصح من
 ونسؤل، لا يثبت أن يتفهم أسيار كمثل
 لصورتين (الطفل والشاعر)، ولكننا ندرك أي
 ولعنهما لا تترجان إلا في
 الشاعر ناكاً نادياً، ناسياً كبرياءه، ولعلنا نسم (بدلاً من أن يصره حرره
 وبأسه) حين يقول: «وما عرفت البكاء»، مثلها يهون النصي الذي حين
 سهه إلى أن الكاء لم يعد يتيق به: «أنا لا أبكي»

* * *

ينبغي الآن أن نترك هذا العهم للتقصيده معلناً حتى بحث الصبي
 لنحوية المستعمله فيها، مسترشدين بالمبادئ التي عرفناها في علم الأسلوب.

ويمكننا بعد ذلك أن نطابق دلالة الصيغ النحوية على دلالة الصور (وقد
 لاحظنا من قبل دلالة العيون ودلالة اللون ولقدية) وليس أول ما يفت
 بصره هو صريفة بناء الحمل فمعظم أبيات القصيدة تتبع القعدة التقليدية
 في استعمال كل بيت معده، أي أن مهية البيت توافق مهية حمية
 بناء ليست عربي يتلذذ به يسمح بوعين من الحصر أن تشعل الحمية
 بحر بيت كنه، أو أن نحوي البيت على أكثر من حمية واحدة، ولا بد
 حيث من نوع من الترابط بين حملتين، بأد تكون الثانية معطوفة على
 الأولى أو تأكيداً أو تغييراً لها، وماذا ما يوجد في النمط المأثور من الشعر
 باسمونه «لتصميم» أي قسم معنى البيت التالي. ويلاحظ أن التضمين
 يقع في الأبيات الثلاثة الأولى فنقول فنون (قمت لسحر) الذي ندأ به
 لتقصيدة لا يأتي إلا في البيت الثالث، أما تنمة شطر أول حملة طرفية
 أو مصوفة إلى الحمية معده معده، وبشطر ثاني ثم بيت الثاني كنه
 حل معترضة معطوف بعضها على بعض. وهذا التركيب يشعر بتزاحم
 بين دهن شعر، وحماسة بناء في نصير ذلك هذا لا يعمد
 نصير فحده شدة نظير «فيهد حمية» باسمها أي حذف مبتدئ
 به عينة، لأن تنمة بيت شخص معده

المقطع الثاني هي تقابل
 وأبها اسحر
 الحمتان القطعتان
 «أنت عاب»، تنوكل واحدة منها حمية طويلة، بل شديدة
 شدة الحمة الأولى، كأنها هين أضعيف المعنوب. ثم
 بيت صيغة جسن تنصير سبعة في بيئين الأولين من مقطع الثالث
 بل في المقطع الثاني يوحى بالانفصال، كما أن الانقطاع و
 اثنت يوحى بالخبرة والتشتت. وإذا فوّز البيت الأولان من
 ثلاث بالأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول من البيت

لجمل - بدأ الإحساس بالهزيمة النهائية واضحا، لا مكد يجوز إلى هذا
إعلان الفاصح عنها في البيت الأخير. ولكننا قد نجد تفسيراً لهذا
الهزيمة السريعة - طفاً لظهور القصيدة نفسها - حين نلاحظ سعة
ضمير المكمل ضمير مكمل المفرد يشر في معظم أبيات القصيدة وقد
دققنا النظر أكثر لاحظنا أنه يقوم في البيت الأول بدور الفاعل (أربع
مرات) عن حين أنه في البيت الأخير يقع تحت تأله الفعل (بوسطة
حرف جر مرتين، وبواسطة الإضافة مرتين) إلا فعلاً واحداً وهو فعل
البكاء. وأهم من ذلك أن الشاعر يعدل عن ضمير المكمل المفرد إلى ضمير
الجمع في البيت الثاني والثالث من المقطع الثاني، أي في منتصف القصيدة
تقريباً: وأهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب من حال الشوة إلى حال
اليأس والحيرة. فصحة الشاعر إلى الحاجز الذي يحول بينه وبين البحر
تقترب شعوره بأنه واحد من البشر هذا الانتهاء الذي يرفضه أصلاً،
ولكنه يراه الآن واقعاً لا مفر منه، أو «قضاء» كما يسميه في البيت
الأخيرين

على عكس العنوان السابق، يوحي عنوان هذه القصيدة نوع من تساؤل أو الفرح. فللاستقبال يكون لصيف عزيز نساعد بقدمه، أو لشخص عظيم نحتفل بلفائه والوزن القصير المرن (محزوء الكامل) لدي تتعادل فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة الطول) يزيد القصيدة إشراقاً. ومواجهة القمر تستمر من أول القصيدة إلى آخرها، بحلاف القصيدة السابقة التي تحولت فيها المناجاة الرقيقة في المقطع الأول إلى شبه مغاضبة في لمقطع الثاني ثم إلى تساؤل عقيم وحيرة مؤلمة في المقطع الأخير.

☆ السمعة المميرة: خطابات القمر هنا هي كثرة أفعال الأمر التي يراد بها الرجاء أو الدعاء أو سحر مع أسأ إذا عدنا إلى قصيدة «خواطر الغروب» لاحظنا أنها تخلت حينئذ من أفعال الأمر. وإذا أردنا أن نحري مقارنة حري من داخل هذه القصيدة نفسها وجدنا أن فعل الأمر يتوهم بوظيفة «ترقيم» القصيدة، أو تحديد بدايات لفصول، فالمقطع الأول يبدأ بفعل

حزني إليك وبجسي
 قلحي ترق فامقي
 واهاً لأحلام طوال
 تعلو على قمم الحبال
 مما أعاني في الثرى
 قدح الشعاع مطهراً
 وأب رأت بمعرب
 ونرى العوالم من عل

وأمر، فيه عدا ديك لأمر العرب سي، ز به بقه
 كذا لأفعل المصارعة وتضرب، أروب، أقول، بعت، ربه
 العناية المستمرة للدعوى، أو إذا شئت الدفع الأصم (ر) على
 إشاعة ديك يجره نفسه لشعمه التي يطليها، ويظهرها بحر الأمر
 في الحلم

وهو يعلم جيداً أنه يحلم. إنه يحلم يقظان، أو يحلم عن عمداً، ولذلك تتكرر الكلمات التي تدل على هذا المعنى في القصيدة (وهو يريد أن يحلم، ويريد أيضاً ألا ينسى أنه يحلم): «أنوهمك، المحال، المني، الخيالات، قمر الأمانى، واهاً لأحلام طوائف».

ولنتظر الآن في الصور. إن غماسة القمر كما لو كان إنساناً عاقلاً، أمر غير مستغرب في لغة الشعر. فهذه اللغة لا تزال تحمل الكثير من آثار المرحلة «الحيوية» في تاريخ البشرية، تلك المرحلة الموعلة في القدم، التي كان الإنسان يتحلى فيها أن لكل ما يحيط به روحاً، ولهذا عبد القمر والبحوم والأشجار وحتى الأحجار ولا يزال يقول في الكلام العادي مثلاً: زحمت الريح وهدأت العاصفة واكتست الأشجار بالخضرة. كذلك قد لا نجد شيئاً من الغرابة في تصوير القمر بصور توحى بالبهجة كما توحى العظمة بل الجلال في الوقت نفسه: «موكبك الأعز، قدسك، عرشك» في حين أن الشاعر كئيب، أسير، شقي، «يعاني في الثرى»، ويتعق القمر كخياله - في طيه - مرقب حوده. وهو مع ذلك يطمع أن يتعاق روحهما في «الأثير» أي في الفضاء الكوني: فهذه الصور كلها تعبر عن شوق الشاعر إلى الانعتاق من هموم الدنيا، وقد عرفناه سائحاً على الحياة والأحياء، ناعياً سوء حظه وضياح عمره. ولكن لا بد أن نتوقف عند صلبية الصور التي يرسمها لنفسه. فهو لا يخصص صراعاً من أي نوع كان. وهو لا يهتم نفسه أبداً. إنه هو فريسة الهم والسقم والشقاء، ولذلك فإن «القمر» يجب أن يصنع له من شيء. يجب أن يشفيه من همه المسقم، وأن يجعله خالداً

إبراهيم ناجي

أقبل بموكبك الأغر ما أظما الأبصار لك!
 لعين بعدك يا قمر عمياء! والذنيا حلت!
 نمضي وراء سحابة تحو عديك وننمك
 وأنا رهين كآبة حوصري أنوهمت!
 كن حديث شئت مما أأ لا معني بالمحال
 أغدو لقدسك بالمعنى وأرور عرشك بالخيال
 وأقول صبراً كلما عزّ المكاك على الأسير
 روحك وروحك رمز طابا عناقاً في الأثير!
 مهما تسامى موضعك وعلا مكانك في الوجود
 وأنا خيالك أتبعك طمآن أرشف ما تجود
 قمر الأمانى يا قمر إني بهم مقسم
 أنت الشفاء المذخر فاسكب ضياءك في دمي
 أفرغ خلودك في الشباب واخلع على قلبي الصفاء
 أنف لمع كالحبات والكأس فائصة شفاء

أمر: «قمر». ولقطع الثالث بدأ بعمل أمر كذلك «كن» وبعد ثلاثة مقاطع تأتي بديّة مختلفة، ولكنها تؤدي وطبعة «شرفيم» كمعمل الأمر أو أقوى منه؛ وهي النداء المكرر: «قمر الأمانى يا قمر». ويمكن أن نلاحظ هنا ما في إضافة القمر إلى الأمانى مع حذف حرف النداء، ثم تكرار النداء بياء من تحجب يشبه لغة العزل. وفي هذا الفصل الأخير تتعاقب ستة أفعال أمر في ثلاثة مقاطع. أم لقطع لختامي فيبدو أنه مُبرّر عن لفصل السابق إذ بدىء باسم فعل مصارع يدل على التعجب «واها»، وخلا من أي فعل أمر.

* ويبدو لنا أن تركّز أفعال الأمر الدعائي في المقاطع الثلاثة التي سبقت المقطع الأخير يعبر عن تصاعد أفعال الشاعر، في حين أن خلو المقطع الأخير منها يدل على الوصول إلى نقطة إشباع. ويؤكد ذلك استعمال اسم الفعل الذي يدل على التعجب، والعطف بين ضمير لمتكلم وضمير مخاطب، ثم جمعها معاً في ضمير المتكلمين.

ويستوقف نظرنّا من بين أفعال الأمر هذه جميعها، قوله في ابتداء المقطع الثالث: «كن حيث شئت». فهذا الأمر يختلف عن فعل الأمر لسابق «أقل»، وعن لأبعد السّيه «سكب، أفرغ، اخلع، حدي، سخي، اسقي» التي تدل على التضرع أو الدعاء. إن الذي يقول: «كن حيث شئت!» يريد بها نوعاً من التحدي، وكأنه يقول: «لا يهمني من أنت، ولا إن من تكون!» وهو بهذا يشعر «بخصمه» أنه أعد له اللقاء المناسب ولكن انظر إلى ما أعده الشاعر هنا: «ما أأ إلا معني بالمحال!» إن شجاعته هي شجاعة من استعد لأن يُضرب حتى الموت. وكأنه يقول: «عظمتك لا تخيفني، لأنني أعلم أنني لا شيء!».

بل إننا نلاحظ أن الجمل تتلاحق بعد هذا «التحدي»، ولأول مرة في القصيدة يعطف مقطع جديد على سابقه: «وأقول صبراً...» ثم يتبعها مقطع ثالث ربط بيتاه باسم شرط. وتحلو الأبيات الستة كلها من أفعال

مثله، وأخيراً أن يأخذه إليه بعيداً عن عالم المعاناة هذا. وربما نُحِيل إليها لقوله: «واخلع على قلبي الصفاء» أنه يعاني نوعاً من الصراع الداخلي الذي يغين على القلب، ولكنا لا بد أن نستبعد هذا الفهم حين نجلده يقول:

قدحي ترتق فاسقني قدح الشعاع مطهراً

ههـ «مُسْتَقْس» وحسب حياة نفسه شدة. ريم يريد شراباً صافياً، مع أنه يفعل شيئاً يستحق هذه النعمة، لا يصبر واسمي

ولا بد أن نلاحظ أيضاً أن غثيل لشعر للعمة التي يرحوها من القمر قد علبت عليه صورة «الشراب». وما أطمأ الأنصار لك»، «طمأن أرشف ما تجود»، «اسكب صياءك في دمي»، «أفرغ خلودك في الشاب»، «قدحي ترتق فاسقني قدح الشعاع مطهراً»، وإن كانت هناك صورة لمسية وهي صورة العناق «طابا عناقاً في الأثير»، وصورة بصرية. «العين بعدك عمياء»، وثالثة مستعارة من اللبس. «احبب على قلبي الصفاء»، ورمعة مصرية، «أنت تعلم، بعد حين بعد حين في الأثر من عن» وعلبة صور الشراب تعيدنا إلى ذكر المرحلة العمية التي يتحدث عنها عبد التحليل النفسي، والتي لمنا أثرها في القصيدة السابقة. «صباحاً هنا وغلة الصور الغمية في هذه

بعد تحليل الصور الحدية من أهم أقرب إلى أحلام-ليفطة، وإن كنا نود لأن أن نزيد هذا الوصف تحديداً، لأنها تعرف أن أحلام ليفطة تتعلق غائباً- برغبات مكبوتة إلا أنها حديثة العهد، ومع أن الخيال يطلق فيها بدون عائق، إلا أنه خيال لا يتعلق بأشياء مستحيلة، أي أنه تعبير البلاغيين القدماء «اختلاق-إمكانية». فليس من المستحيل عقلاً (بل ولا عادة) أن يظفر إنسان قبح المطر-بحجة النساء، أو يتصور ضعيف عن ذوي في معرفة. فربما «حسب نساء معبد» «أب من شعاع» «شئ غير المنتظرة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما ساء

ن. معانته في الأثر، «أن يرافقه في الأعلى، ليطلأ على الكود

سبب هذا اللون من الخيال «نهوى» لأنه

نقطه - «حسب نساء معبد» «أب من شعاع» «شئ غير المنتظرة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما ساء

عمر مودوح الشراب، تسرح نحه في يسر تام، بحيث تلبس الواحد

لشعره في الفهد سدره المصرية «العين بعدك عمياء

«اللبس حيك» تصدق المعبر كمال حساسات الصدفة لدى

رصيع وأنها أول ما تركز على أم وصورة العناق الأثري (أي سرأ من

يظهر للبيد، لم يكن قد بلغ في المرحلة القمية

«أب من شعاع» «شئ غير المنتظرة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما ساء

الصوره نك سهوه هل يريد بهذا أن يقول أن الذي في هذه القصيدة هو «مرمر» دلام؟

مناك وعاد من «أب من شعاع» «شئ غير المنتظرة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما ساء

صح إصلاحها على الأبرمز والمرموز إليه «يمكن أن يكون الرمز دالا (في حدود السياق) على

الرموز إليه بلا زبدته ولا نقصان، كما رمز حميد بن ثور للمرأة شاعرة حين أراد أن يحال حتى لا يفسد «عمر من الخطاب ولا فرق بين الرمز والحقيقة المعنوية في هذه الحالة إلا أن الأول أشد خفاء، فهو بتطبيب

فترجاه كما أنها تريد ثراءً وعمقاً. ولا بد قبل تحليلها من أن نعيدك ما سبق لنا قوله عن نواة الصورة والمعاني الجديدة التي تسمو حولها وملاحظتنا أن هذه القصيدة بالذات لم تكن تصيف شيئاً إلى نواة الصورة ولا شك أن «المركب» و«الق» و«العرش» ونحوها ألفاظ اكتسبت - مع معانيها - بعد المرحلة الأولى لأصلية بأوقات متفاوتة، ولكن الشعور الذي نل عنه - وهو أن

وجوده ووجود الأم. ومن ثم فالقمر في هذه الصورة هو الأم والطفل في الوقت نفسه، وإن كان الشاعر قد لجأ في تصوير هذه الحالة من الوحدة بين طفل وأمه إلى علاقة مستمدة من مرحلة تالية. ومع ذلك فإن «السحابة» وهي شيء متغير الشكل، بحيث يمكن أن يخيل للرائي أنه لا شكل له، أو لا جسم له، توحي بأن احتضان السحابة للقمر سيحينها شيئاً واحداً. وهكذا يبقى تفسيرنا للقصيدة سليماً. ونهبط بنا هذه الصورة - وقد بدت للوهلة الأولى مناقضة له - إلى طرفة أعماق في اللاوعي، ومن ثم يمكننا أن نفهم رؤيا السعادة، المفتحة التي يختم بها الشاعر قصيدته: رؤيا التوحد مع الأم، في وجود لا مكان فيه لغيرهما، وقد شعر أنه، مع ذلك، مكائن المحبب القادر، يخلق في الأعلى. هذا ما يقوله اللاوعي، أما وعي الشاعر فيقول له إنه حلم مستحيل، ولكنه وقد أعد نفسه له، لا يملك إلا أن يسترسل فيه.



لا أن اقم .

يار هذين القملين «أصبر» و«تشم» م يجري عثاً

تقوم دون هذا التفسير هي أن صورة القمل

القصيدة كلها، كما سبق أن ساء، فكيف اتفق أنها مثلت الطفل في

الحياة؟ إن هذا الاختلاف يرجع إلى مطلق ساء بصورة كم

وصفها. فكما اكتست نواة الصورة إصاوت جديدة من خلال . . .

بدياً

كثمت بها أيضاً إضافة جديدة. وإن كانت أسبق من هذه الإصاوت

لشرب إليها. والاضافة التي يعيها الآن راحة إ

ل قدرأ هي أن يجري حبب أمه

لك كثيراً، لأنها ترجع إلى المرحلة التي .

إبراهيم ناجي

[الرودق يفرق والملاح يصصرح]

أيس شط الرجاء	يا عباب الهموم
ليلتي أنواء	ونهارى عسوم
أعولي يا جراح	أسموعي الديان
لايهم الرياح	زورق غضبان
البلى والشقوق	في صميم الشراع
والضنى والشحوب	وحيال الداع
سحري يا حياة	قهقهى يا رعود
الصبا لن أراه	والهوى لن يعود
والأماني غرور	في قم السركان
والدجى مخمور	والردى سكران
راحت الأيام	بانتسام الشفور
وتولى الظلام	في عناق الصحور
كان رؤيا مام	طيفك المسحور
يا ضفاف السلام	تحت عرش النور

اطعمي يا سير	مرفي يا حرن
كل برق يبر	ومضه كذات
اسخري يا حياة	فهقي يا عيون
الصبا لن اراه	والهوى لر يثوب

العنوان المضاف الذي جعله الشاعر تنمة لعنوان هذه القصيدة «الزورق يغرق والملاح يستصرخ» يؤكد الاستعارة التي في العنوان الأصلي، أو يرشحها بتعبير البلاغيين. فمن الواضح أن إصافة العاصفة إلى الروح تعني أن الشاعر لا يتكلم عن عاصفة حقيقية بل عن حالة نفسية. والعنوان لإصافي يأتي ليثبت صورة العاصفة، أي أن هذه الصورة في طريقها لأن تستولي على القصيدة وترجم الحالة النفسية إلى لغتها. نحن إذن أمام «موقف» يمكن أن يكون نواة لمشهد قصصي أو حديث درامي، وحرف لعطف «الواو» في هذا العنوان الإضافي يشعر بذلك. فهناك مكان: لزورق، وشخصية: الملاح. وهناك حركة أو تعبر في المشهد، فالزورق يغرق؛ وفعل من الشخصية التي تستغيث. وإذن فالتركيب يؤذن بدراما صغيرة لا مجرد استعارة تمثيلية كالتي ألفناها في الشعر القديم، حيث نُقدّم عناصر الصورة دفعة واحدة، كما في قول البحري:

أناك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وما دام الشاعر قد أعطى الصورة هذا المكان المهم في قصيدته، فيحسن بنا أن نتبع حركتها خلال القصيدة، غير ناسين أن النظم، أو لتركيب النحوي، يمكن أن يؤثر في دلالتها، كما نبه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، وكما لاحظنا الآن عندما تأملنا العنوان الإضافي الذي انتظم بعطف حملتين اسميتين مخبر عن كل منهما بفعل مضارع.

وأول ما يلاحظه أن القصيدة كلها مصوغة على لسان الملاح. فإذا
مصيا في تصورهما على أنها مشهد درامي فإن هذا المشهد قائم على حديث
فردي (منولوج) يعبر عن معاناة الملاح. لذلك نشعر من القراءة الأولى بأن
المشهد ليس إلا تعبيراً عن أزمة أو إحساس بالخطر أو دنو الهلاك، ونميل
إلى أن نمزج بين الملاح والشاعر نفسه. ونتنبه إلى نوع من التناقض بين
لعنوان الأصلي والعنوان الملحق. فبينما يعتمد العنوان الأصلي على أسلوب
لاستعارة (بإضافة العاصفة إلى الروح - أي أن العاصفة ليست عاصفة
حقيقية) نجد العنوان الملحق ينزع إلى تناسي الاستعارة، وتحويلها إلى
«موضوع» مستقل بنفسه. ونلاحظ في المقاطع الثلاثة الأولى أن الشاعر
يلتزم جانب الموضوع بصفة أساسية، فهو يشير إلى شط وعباب وأواء
ورباج وزورق، وشراع لم يأخذ منه البلى في الأطراف فحسب، بل توسطه
بالثقوب. ولكننا نلاحظ أن أسلوب الإضافة، الذي اعتمد عليه العنوان
ليعطي دلالة المجازية، يتكرر ثلاث مرات في «شط الرعاء» و«عباب
لهموم» و«خيال الوداع». ولا يعطينا الشاعر إشارة تدل على طبيعة الإضافة
في هذه الحالات الثلاث: إن كانت من إضافة المستعار إلى المستعار له
- كما في العنوان - أو جزءاً من المشهد لدى اعتراف تحويل للقصيدة إليه.

أو «صباح الرصد»، أو «سواب السحابة»، أي أن إضافة إليه يقوم بوصفه
شبهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف، وبذلك يكون المعنى «الشاطئ»
المرحوة وبظل في دخل المشهد. ولكن «عباب الهموم» تردنا إلى
تشبيه البحر الهائج، في حين يصعب أن نتصور وصف أمواج
لبحر بأنها مهمومة. وبإني «خيال الوداع» في نهاية بيت ثانٍ
فبق، لا يستقر في أذهاننا، لا كما يستقر «خيال» أو «الظل». «إضافة «خيال»
إلى «الوداع» يمكن أن تكون استعارة أيضاً، على معنى أن الوداع قد تلوح
مقدماته كما نلمح خيال إنسان، أو طله، قبل أن تتحقق
من وجوده. ولكن الاستعارة، بناءً على هذا التفسير، تكون قد امتدت

عن الصورة الأصلية، صورة الملاح الذي يفرق بزورقه في بحر هائج. أي
أن الشاعر تحلى عن البناء الموضوعي للقصيدة، وردها إلى الغنائية السليطة
بأن كشف عن وجهه مستخدماً استعارة تعبر مباشرة عن حالته النفسية
ومن الممكن أيضاً أن نفهم «خيال الوداع» على أنه تصوير لحال الملاح
الذي يوشك أن يودع الحياة. ولكن تبقى بعد ذلك كلمة «الضنى» مثالية
على هذا التفسير، لأنها تعني الهزال والضعف وتكاد تفتقر دائماً بطول
الزمن، والعاصفة التي تدل عليها كلمات مثل «الأواء» و«الغيوم»
و«الرياح» لا يُستظر أن تدوم أكثر من ساعات أو أيام. وما يزيد في قلق
هذا البيت بلاؤه الحوي. فانهم لا يقبل عطف الضنى والشحوب وحيال
الوداع على البلى والثقوب، ففي هذه الحالة تكون خبيراً عنها بكونها «في
صمم الشراع»، وهذا مستحيل، وإذا فلا بد أن تكون الواو في أول
بيت لاستشاف كلام جديد، ومعنى هذا أن تكون «الضنى» مبتدأ عطوف
عليه مرتين ولم يُجبر عنه هو ومعطوفه بشيء.

تستوفينا كذلك صورة «الزورق الغضبان» في المقطع الثاني. هنا
بعكست الاستعارة بدلاً من أن تستعار العاصفة ومتعلقتها لتصوير الحالة
لنفسه، وُصف الزورق بصفة نفسية. وليس هذا هو الانحراف الوحيد في
لصورة. فليس من المألوف أن يُنسب الغضب إلى الزورق بدلاً من نسبه
إلى العاصفة التي نصفها عادة بأنها «هوجاء» أو نحو ذلك. فهل نقول إن
هذا البيت يشبه ما لاحظناه في القصيدتين من صور ينقصها العقل الباطن
من محروقات الطفولة، وإن «الغضب» المسبب إلى الزورق هنا هو غضب
لرضيع حين تركه أمه - ولا سيما إذا شعر أنها تعاقبه لسبب ما - فهو
يصرخ محملاً؟ لعل هذا التفسير لا يبدو لنا بعيداً، ولا سيما إذا لاحظنا أن
ملاح القصيدة وحيد في زورقه كوحدة الرضيع في مهده

ثم يأتي هذا المقطع:

سحري يا حياء قهقهى يا رعود
لصا لن أراه والهوى لن يعود

وتبدو أهميته الخاصة من أن الشاعر سيعيده في ختام القصيدة بتعديل طفيف. لم يبق هنا من سمات العاصفة إلا «الرعود» المقهقهة، وهي، مثل البروق عصف، تعكس الاستعارة الأصلية. أما سطر مقطع فيطبق على الملاح كما يطبق على الشاعر نفسه: أي أنه يبقى عموماً بين الحقيقة (الشاعر) والمجاز (الملاح كمدبل للشاعر) والصورة القصصية (الملاح مرة أخرى، ولكن كشخصية تخلع عليها صفات معينة، بقطع النظر عن شخصية الشاعر).

والمقاطع الأربع التالية، وهي التي تكون - مع الختام - بقية القصيدة، يصدق عليها هذا الوصف نفسه. فليس فيها من متعلقات العاصفة إلا كلمتان: «الصحور» و«الضفاف»، وسياقهما لا يترك إلا أثراً ضئيلاً من هذا الارتباط. وتبرز في هذا السياق عبارتان: «انسام الثغور» و«تحت عرش النور». والأولى تعيدنا مرة أخرى إلى المرحلة القمية التي يقوم فيها الفهم، من بين ما يقوم به من الوظائف، بالابتسام تعبيراً عن السرور، كما تكون السمة على وجه الأم الحبيبة علامة يترجمها ذهن الرضيع مباشرة إلى رضى يعث فيه الاطمئنان. أما العبارة الثانية فيبدو أنها تصعيد لذلك الرضى الذي يشيع الاطمئنان في النفس إلى مستوى المشاعر لصوفية. وارتباط العبارتين بحالة الملاح الذي يصارع الموح ضعيف على كل حال.

ولكن صورة الملاح في زورقه، وسط العاصفة، تزول تديماً من المقطع قبل الأخير فالملاح لا يصارع «السيب» وإنما يصارع وقت عصي محدوداً، مهما تكن بدايته أو نهايته. والبرق الذي يومض ينبغي أن يكون

سمة سلاح سحر. تخطر عريير بصعف محس. أما كـ. مصه كـ. فهذا أفضل له بدون شك. ولكن الشاعر نسي صورة الملاح كما بدوه فهو يستعير صورة أخرى صورة اسافر (أو أقيم - سيان) في يدها يتلف على سقوط المطر. وفي ختام القصيدة يأتي المقطع المكرر وقد خلا من الكلمة الوحيدة التي كانت تحمل ارتباطاً بالعاصفة، وهي كلمة «الرعود». إذ حلت محلها كلمة «الغيوب» التي توحى بالحيرة أمام مستقبل غامض، أكثر مما توحى بالخوف من خطر قريب.

وهكذا يبدو من تتع الصورة الأسامية في القصيدة أن الشاعر لم يسع أن يقيم بها سوء موضوعاً لأنه ظل مشغولاً بمشاعره الذاتية. ويمكن لقول إنه لم يعطا تصويراً درامياً كما أنه لم يعطا استعارة تمثيلية تتع الشكل التقليدي المألوف في شعرنا القديم، ولكنه أعطانا شكلاً آخر يصح أن نسميه الصور العقودية، لأنها تتسلسل خلال القصيدة دون أن تشغلها كلها، بل دون أن تسيطر على القصيدة بحيث يمكن أن نستخلص منها معنى عميقاً وراء المعاني الخشبية. وإذا أردنا اكتشاف هذا المعنى العميق (وهو روح القصيدة) فيجب أن نبحث عنه في غير هذه الصورة العقودية أو الصور الأخرى التي زاحمتها، وإن كنا لا نكر أن هذه الصور قد أدت حائلاً من وطيمة التعبير، ولكنها بقول إن اضطرابها وتقصها يدلان على أن عملها لم يتجاوز سطح القصيدة (أي الدلالات الخشبية المباشرة) فهو لا يمثل أصلها الثابت.

إن تفكك الصورة ونصوها خلال القصيدة يدلان على نوع من لتدق أو التلقائية. و«التلقائية» صفة تمنح عادة للشعر الرومنسي، وأحياناً للشعر كله. وعندما يراد بها الانطلاق في التعبير، أو التحلل من «القيود» نصية، فهي حصلاً بلا شك لأن الشعر إذا خلا من هذه «القيود» لم يعد شعراً؛ إنما ينحل إلى خليط غير متماسك من الأفكار والمشاعر المهوشة. ولا نزيد أن تتوسع الآن في مدونة نظرية حول هذه المسألة، إذ لا يتسع المقام

لذلك، ولكننا نقول باختصار: إن «التلقائية» كما نفهمها تقابل «التشكيل»، والتشكيل هو الذي يعطي العمل الأدبي تماسكه ووحدته، في حين أن التلقائية تجذبنا إليه بنيرة الصدق والمناجاة الحميمة. ومعنى ذلك أن أي عمل أدبي لا يمكن أن يستغني عن إحدى هاتين الصفتين المتقابلتين. ولكن شعراء والكاتب يحسسون في مدى قرينهم من هذه أو تلك. ويصدق هذا القول — من باب أولى — على المدارس الأدبية والفنون الأدبية أيضاً. فالشعراء الوجدانيون أو الرومنسيون يميلون نحو التلقائية أكثر من غيرهم، ومن ثم يتأثر الشعور في عدد من الصور قد لا يجمعها رابط موضوعي، فلا يصبح لها من الدلالة على المعنى العميق القصيدة أكثر مما للمفردات المستعملة بدون قصد تصويري واضح. وقد يكون تتسع هذه المقدرات، وملاحظة السمات التي تجمع بينها، أصدق دلالة على ذلك المعنى. وهذا لا يمي دلالة الصور، إلا أن الصور ستكون، في هذه الحالة، تابعة للمفردات، بل أقرب إلى أن تعد داحلة فيها (كما لاحظنا في عدد من العبارات التي تحوم بين الحقيقة والمجاز).

والسمة الغالبة على مفردات هذه القصيدة هي: «الطرف». ويقصد بالنترف هنا توخي أقصى درجات الدلالة. ونضرب لذلك مثلاً: فالضنى، والهزال، والنحول، والسقم، والضعف: أسماء تتفاوت في درجة الدلالة أكثر مما تتفاوت في نوعها، وربما كان ترتيبها في الشدة قريباً من هذا لنحو الذي سردناه. والمرجح — على كل حال — أن الضنى يقع عند الحد الأقصى من الدلالة على هذا المعنى. وإذا تأملنا مفردات القصيدة وجدنا هذه الملاحظة صادقة على معظمها، سواء أكانت أسماء أم صفات أم أفعالاً أم حروفاً. ونقول «معظمها» ولا نقول «جميعها» لأننا نفضل أن نحتاط، وقد تتدخل القافية أو الوزن ليمليا على الشاعر كلمة محل كلمة، وهذه إحدى مضايق الشعر التي لاحظها النقاد واللاغبيون من قديم. وإليك قائمة بهذه المفردات المتطرفة:

الأسماء — ونبدأ بالمتفردة منها، أي غير المجموعة ولا المضافة.
سَيَّان، السلى، الضنى، الدحي، الردي، السلام.

الأسماء المجموعة — وربما كان المفرد نفسه متطرقاً في معناه، فيؤكد الجمع هذا التطرف، وربما كان المعول على صيغة الجمع في إعطاء الدلالة المتطرفة:

الهموم، أنواء، غيوم، جراح، الرياح، الثقوب، الأمان، الأيام، الثغور، الصخور، ضفاف، سنين، حراب.

الأسماء المضافة — ويلاحظ أن المضاف إليه في بعضها جاء جمعاً، ولكن القيمة المعنوية للمضاف تكاد تنحصر في تقوية الدلالة، وقد ننطوي الإضافة على تشبيه:

شط الرجاء، عباب الهموم، صميم الشراع، فم البركان، عناق لصخور، عرش الور.

الصفات — وتلاحظ قلة الصفات نسبياً في هذه القصيدة:

عضبان، محمور، صكران، مسحور، كذاب

يسصرح، أعوي، اسحري، فيبي

الحروف:

س (وهي لتأكيد النفي في المستقبل كما يقول الحويون — وردت أربع مرات في المقطع المكرر)، يا (وهي لنداء العبد، وقد تكررت تسع مرات).

ويمكن أن نقول، بناء على هذه الملاحظات، إن الصراخ العاجز هو المعنى الثابت والحوهري للقصيدة، وإن اختيار صورة الملاح في زورقه لشرف على العرق لم يكن إلا محاولة لوضع هذا الصراخ في شكل

موضوعي مفتح، ولكن المحاولة لم تنجح إلا نجاحاً جزئياً، لأن الصوت الصارح للشاعر نفسه بقي عالياً على القصيدة، وظهر في صورة أخرى أقل تركيباً وأقل إقناعاً وإن تكن أكثر حدة، وهي صورة الإنسان الذي يتعلق بالأماني وهو في فوهة بركان، وصورة ثالثة، أدل على اللهمة والحرمان، وهي صورة من يتربص المطر المحيى ويشيم لمعان البرق ولكن المطر لا يجود.

وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز، يصبح الإكثار من حروف الداء وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس) عنصرين متممين للسمات اللغوية التي سبق إصباحها. وكذلك يبدو إيقاع القصيدة مناسباً كل مناسبة لهذا الصراخ فصغر المقاطع (ستان بدلاً من أربعة كما في كثير من القصائد الأخرى) مضافاً إليه قصر الوزن، واستقلال كل بيت - بل كل شطر غالباً - بمعناه (فيما عدا المقطع السابع) يعطي القصيدة ذلك الإيقاع اللاهث المتقطع سدي يشه الصراخ، وقد كانت المقاطع الطويلة التي التزمت في جميع قوافي القصيدة تصيف إليه شيئاً من نغمة الأين.

ولكن لماذا تبدو القوى المعاكسة ساحقة ومدمرة، بحيث تولد أشد العبارات تطرفاً، وتجعل الفاحشة النهائية ضربة لازب؟

لعل المقطع المكرر يفسر لنا ذلك. فالشاعر (يمكننا أن نتحدث عنه الآن بشيء من الثقة، فقد سقط قاع الملاح منذ الصرخات الأولى) يندب الصبا الذي لن يراه والهووى الذي لن يعود. ومعنى ذلك أنه كان يتمنى رجعة إلى الماضي، هذا الماضي الذي عمر عنه في المقطع السابع بضافات لسلام وعرش لور (لعمري ليست مصدفة أن هذا هو المقطع الوحيد الذي انصل بيتاه مكوّنين دفقة شعورية واحدة). وعلمه باستحالة هذه العودة لا يمنعه من أن يتشبث بها في أحلامه (كما رأينا في القصيدة السابقة)،

وبذلك يصح الشعور بالأساة هو استيحة التي لا بد منها، والسدد - لالم هو المتعة الوحيدة

وقد سأل مرة أخرى: ولكن ألا تمكن استعادة الماضي بصورة من الصور؟ فكثيراً ما نعت الماضي في صورة حب حديد، أو في صورة اس أو حديد، نرى فيه - وربما نعيش معه - شأنا الذي ولّى ولكن الشاعر، فيما يبدو، كان يجد صعوبة شديدة في ذلك، لأن الماضي الذي يحس إليه شديد الالتصاق بذاته، بعيد الحدود في أعمقه. إنه ماضي «لسلام» لسلام الذي لا يطير له إلا في حضن الأم «تحت» عرش النور ولعل كل إنسان منا، حين يرى في محبوبه كائناً ملائكياً مقدساً، كأنه خلق من نور لا من طين مثلنا، إنما يتمثل، في أعماق أعماقه، وجه أمه يطل عليه من فوق المهد.



في ظل وادي الموت

٤

أبو القاسم الشابي

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوام تمشي... لكن لأية غاية؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الريح يتفخ نايه
نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرواية؟
هكذا قلت للرياح فقالت: سأل صمير الوحود: كيف البداية؟

وتعشى الصباب نفسي، فصاحت في ملالٍ مُرٍّ: «إلى أين أمشي؟»
قلت: «سيري مع الحياة...» فقلت: «ما حيننا، ترى، من السير أمس؟»
نهفت كالهشيم على الأر ض وباديت: «أين يا قلب رفشي؟»
هـ، عني أخط صريحي في سكون الدجى وأدفن نفسي،

هاته فالظلام حولي كثيف... وضباب الاسى مبخ عليها...
وكؤوس الغرام أترعها الفجر ولكن تحطمت في يديها.
والشباب العرير ولّى إلى العما صي وخلق النحيب في شفتينا
هاته، يا فؤاد، إنا غريبا ن نصوص الحياة فنا شجيا...،

قد رقصنا مع الحياة طويلاً... وشدونا مع الشباب سينا...
وعددونا مع الليالي حفاة... في شعاب الحياة حتى دمينا...
وأكلنا التراب حتى مللنا... وشربنا الدموع حتى روينا...

وشربنا الأحلام، والحب، واللام، والياس، والأسى، حيث شينا...
ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت في الدنيا بعيداً عن لهما وغماها
في ظلام الفناء أدفن أيا مي ولا أستطيع حتى بكاهها
وزهور الحياة تهوي، بصمتٍ محزونٍ مصجرٍ، على قدميها
جفت سحر الحياة، يا قلبي البا كي، فهي بحرب الموت... هيا...!

عنوان هذه القصيدة يسترعي انتباهنا، من أول نظرة، بما فيه من تكرار الإضافة. وقد تكلم بلاغيوا القدماء عن تكرار الإضافة وعدوه من أسباب الثقل، ما لم يقصده البصير لغرض معين كالتهكم مثلاً، وأوردوا من قول أحد الشعراء في الهجاء:

يا علي بن حمزة بن عمارة أنت والله ثلجة في خياره

ومثلوا لقح الإضافات المتكررة بقول آخر:

حمامة جرجا حومة الجندل اسجعي

والإضافة في عنوان القصيدة التي بين أيدينا قد كررت مرتين فحسب، وهذا لا يبلغ بها حد الاستفقال، ولكنه يكفي لتمييز العنوان (زيادة على موضعه كعنوان) ويدعونا إلى شيء من التساؤل عن المعنى الذي دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب غير مألوف جداً في عاوين القصائد. ولعلنا نلاحظ عندئذ نوعاً من الصراع بين مدلولات المفردات... وكأشها لا نريد أن تصاع سهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة. و«طل الوادي» عبارة توحى بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل شجرة في مطمان من الأرض. والأرض السهنة المنسطة توحى بنوع من الأمن (حتى ولو كان وادياً غير ذي ررع) لأنك في الوادي ترى ما جوث، ست كس يروي إلى فجوة بين الجبال أو الهضاب، لا يأمن عدواً مغيراً أو حيواناً مفترساً

ينقص عليه من قمة أو يطلع عليه من ثنية. لذلك شهدت الجبال - ولا تزال تشهد - صراعات دامية يخوضها الثوار أو الخارجون على القانون. فإذا أوى المرء إلى ظل وإد فتلك غاية الرضى والهدوء والأمان. ولكن الوادي هنا ليس وادياً عادياً، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نوره ما دما أحياء. ومن ثم ينفث هذا المصاف إليه الثاني شئت من امره في مصاف لأول فلا يعود أصل أب وصرى. بل يستحيل توجساً وحقاً، وتتداعى في أذهاننا معاني أخرى لكلمة الظل، تدو في مثل قولنا: «ظل من الشك»، أو «فلان يخاف من ظله»، ولعلنا نتذكر أن الأرواح الشريرة تتمثل دائماً في صورة ظلال، ولعلنا نتذكر مواقف لم تنبه فيها إلى الخطر المحدق بنا إلا حين رأينا ظله يمد على الأرض منذراً

وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجدانيين معرّضين حرج من شربح، وصمت إلى قرار من يد مصيب في قراءة القصيدة شعراً شعوراً متزايد الوضوح بأنها ليست إلا محاولة لحل هذا التناقض.

لعل السمات المميزة للجميل هي التي تسترعي نظرننا حين نقرأ القصيدة وبعيد قراءتها، أكثر من المفردات أو الصور. ويزيد هذه السمات وضوحاً اختلاف أنواع الجمل داخل القصيدة نفسها.

في المقطع الأول تلقنا ابتداءات الأبيات الثلاثة الأولى: كلها جمل اسمية تبدأ بصير التكلمين، ويليه فعل مضارع: «تغشي»، «تشدو»، «تتلو». ومع هذا التكرار اللافت نلاحظ درجة من التسوية. فالجملة الأولى تتم بالفعل: «نحن تغشي»، وتعطف عليها جملة حديدية مميزة بتقديم الظرف، والابتداء باسم الإشارة، المحر عنه بتكرار الفعل المضارع: «وحولنا هاته الأكوام تغشي»، ثم يعطف عنهم بك لا ستد كيه، . . . البيت بحممة استهامية. «أية غاية؟» والجملة التي تستمر بعد سر نسبه

بمتعلقين: «نحن نشدو مع العاصف للشمس» قبل أن تعطف عليها جملة مبدوءة باسم الإشارة كالجملة المعطوفة في البيت السابق، ولكن الفعل المضارع احتف في مدته وموقعه ووظيفته أيضاً فليصح في أساي بحس شدو، وكه لسر ياه. وقد نصب الاسم بعده على نزع، حذف، فاشبه عمل شعدي. وموقعه الإعرابي يتردد بين كونه خبراً للمبتدأ «هذا» - ويكون «الربيع» بدلاً - وكونه حالاً، ويكون «الربيع» خبراً لاسم الإشارة «هذا»، أي أن الجملة المعطوفة تمت بقوله: «وهذا الربيع»، والجملة الحالية بعدها تكملة وربما كان هذا التقدير أقرب إلى السموذج الأسلوب الذي يتبعه الشاعر في هذا المقطع، وهو أسلوب «حضورى» إن صح هذا التعبير، أي أن الشاعر يواجهنا بالمشهد عندما يستخدم الحمل لاسمية ولأفعال المضارعة وأسماء الإشارة.

والفعل المضارع في البيت الثالث متعد إلى مفعول به مصاف، ومرتبطة بجار ومجرور. وتعود «لكن» الاستدراكية كما في البيت الأول، وكما مبرر هذه مرة بوصفها في بدء الشطر الثاني وتعقها جملة استفهامية كما في البيت الأول كذلك، ولكنها مبرر أيضاً بقايتها التي ترد إحدى كلمات الشطر الأول، وهذا السوع من الربط (الذي يسميه البلاغيون رد العجز على الصدر) يؤدي وظيفة مهمة في البيت إذ يجعل لسؤال الذي يتلو حرف الاستدراك تعليقاً مباشراً وسريعاً - أشبه بالرفص - على التقرير الذي سبقه.

أما البيت الرابع فيأتي ليضع الأبيات الثلاثة السابقة «بين أقواس» إن صح التعبير، إذ يحولها إلى حوار ويردها إلى الماضي بالفعل «قلت»، ويؤذن بحركة جديدة تدب في تلك الرقاة التي لا معنى لها، والتي عبر عنها الشاعر بشئ أساليب التكرار، كم عبر عنها تعبيراً صريحاً بالحمل لاستهامية ولكن لدى احتر شاعر «الريح» يوجه أسسه إليها؟ إن الرياح لا تثبت في مكان، ولا تلمس أو تمسك. إنها يمكن أن تكون رمزاً للمراوغة أو رمزاً

للتعير الدائم. فسؤاها، هي بالذات، عن «غاية» ما، يبدو سؤالاً عشياً
مضاً. وكان الشاعر يريد أن يدل أنه سألها هي لأنه رأى التعير والروال في
كل شيء، فإن كانت ثمة غاية فإنها هي، رمز التعير والروال، أحق موجود
بأن يعرف هذه الغاية. ولخواب عنده هو أن الحياة كلها لغز، ولنها
هي شطر هذا اللغز فحسب، بل شطره الأخير، فليسأل «صمير لوجود»
— أو الغيب الكائن في صميم الحياة — عن الشطر الأول: بداية الحياة.

الجمل في هذا القسم، كما رأينا، نوعان متعاقبان: جمل تقريرية
اسمية، تخرعها بأفعال مضارعة تفيد التكرار، وجمل استفهامية تحيي
تعقياً على الجمل الأولى، ولذلك تحذف بعض أجزائها، ليركز الاهتمام
على موضوع السؤال: من أين وإلى أين، بدء الحياة ونهايتها، البحث عن
المصدر والغاية، أو بعبارة أخرى: البحث عن حقيقة الحياة. وهذا
لتساؤل الذي شغلت به الفلسفة منذ وجدت، لا يحل التناقض الوجداني
بين «ما» و«أين» بعبارة واحدة، بل في فكرتي «صمير» حتى
صل إلى البيت الأخير، الذي يحل التساؤل الماضي كله إلى حوار بين
— سريريح — «صمير» و«شاعر» — «صمير» — «شاعر» —
وكأنه سأل كل من يتوقع منه أن يعطي جواباً — «صمير» — «شاعر» —
من هو مثله حائر لا يستقر، من لا يسمع، ولا يجيب — «صمير» — «شاعر» —
بالصدى. وهكذا كان جواب الرياح سؤالاً مماثلاً: كيف البداية؟

هذا البيت الأخير من المقطع الأول إيذان بتحول التساؤل
في «صمير» إلى «شاعر» فقد حل حوار من «صمير» و«شاعر»
من الشبيه إلى الذات، وزادت سرعة الإيقاع، وتعاقبت الجمل بين أمر غير
— «صمير» — «شاعر» — «صمير» — «شاعر» — «صمير» — «شاعر» —
ماضية، اقتصاصية. وينتهي الحوار بهزيمة سريعة وانهايار كامل: «فتهايت
«صمير» عن «أرض» — ولكنه يستمر في طلب محط فيه هذه مرة رعل
كلمة (القلب) أملتها هنا ضرورات صوتية، بدلاً من كلمة «النفس»،

ولكنها حقيقة أيضاً أن «القلب» في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي
العادي على السواء، ألصق بأمور الوجدان، في حين أن «النفس» أقرب إلى
الفكر، ويمكننا أن نقول أيضاً إن الإنسان يتحدث إلى «قلبه» في مناحاة
حميمة، بينما يجادل «نفسه» وتجادله، وربما خدعها أو خدعته، وربما تبادل
الاتهام، ولذلك نتحدث عن فرحة القلب، وجراح القلب، وقما نقول
فرحة النفس أو جراح النفس. ونقول سؤلت له نفسه أمراً، ولا نقول
سؤل له قلبه أمراً، ونصف النفس بأنها لؤامة، أو أمانة بالسوء، ولا نصف
لقلب بإحدى هاتين الصفتين. ولأخذ فلاسفة العرب المعاصرين كتاب
جعل عنوانه «خطرات نفس» ولو أنه سماه «خطرات قلب» لضحت منه
الناس).

والشاعر إذ يسأل: «أين يا قلب رفشي؟» فهو لا يستفهم بل يهيب
به أن يبحث عن هذه الأداة التي هي آلة من آلات الحياة، وكأنها تذكرها
بعد إهمال ونسيان، ليحملها آلة من آلات الموت. ثم يؤكد الإهابة بالأمر
الصريح: «هاته!» وهنا يحل إلينا أن الشاعر وصل إلى نهاية الطريق
المسدود، إلى اليأس الكامل والتشاؤم الأسود. وهل هناك ما هو أقسى من
أن يخط قبره ويدفن نفسه؟ ولكننا يجب ألا نخلط بين هذا المعنى ويجمع
النفس. فالشاعر لم يزد على أن قال إنه لا يجد ثمرة يمكن أن يجنيها من
الاستمرار في الحياة. وهو إذ يحول آلة الحياة إلى آلة للموت، وإذ يحول
موته إلى عمل يقوم به هو نفسه، يكاد يحول الموت (وليس بجمع النفس)
إلى عمل مقصود من أعمال الحياة.

هل يعني هذا أن التناقض قد حل؟ لا، ليس بعد. نعم إن الحل
يلوح في الأفق، ولكن من الصعب أن تقبله النفس. والذي يحول الموت
إلى فعل من أفعال الحياة، لا بد أن يكون إنساناً شديد التعلق بالحياة.
ولهذا فإن الحركة السريعة في المقطع الثاني تسلم إلى حركة أبطأ، حيث
يسألي الشاعر قلبه، نادياً حياته الآفلة. والجمل هنا كلها إسمية كما في

الآيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول، لا نستثنى إلا «هات» الذي يلتقطه الشاعر من نهاية المقطع السابق ويكرره هنا مرتين وليت الأول ينفرد من آيات القصيدة كلها بأن جعلته خبراً عاماً (الظلام كثيف، وضباب الأسى منيع). ومعلوم أن الخبر الاسمي من الثبات والاستقرار. إذن فهذا هو الواقع الكائن الذي لا سبيل إلى زحزحته، ولكن الشاعر لا يستطيع أن يتقبله، فخطوطه تشرود إلى الماضي وتقاربه بالحاضر: الماضي لذاته المترعة والحاضر بلوغته وحرمانه. ولذلك فإن حمل الاسميتين تارةً تارةً أحدهما بدلاً من الثانية أي أن تركيب حمل في هذا المقطع يجمع بين لاسميتين لاسميتين في مقطع أول، و«الماضي» الذي برز في المقطع الثاني. وهكذا تظهر حدة التقابل بين الحاضر والماضي، التي تؤكد بها الجمل المتقلبة من حيث المعنى. ولكن العجيب أن الشاعر إذ ينادي قلبه، في نهاية هذا المقطع، آمراً إياه مرة أخرى أن يذهب بالرفش (ولعل القارئ عندما يصل إلى هذا البيت يكون قد سى متعلقاً بالضمير في «هاته» فلا تثير هذه الكلمة في ذهنه إلا معنى لطلب والإلحاح فيه) يعقب على ذلك بجملته اسمية أخرى مؤكدة بأن، ومدونة بصمير المكملين (ولكن المقصود به ما هو الشاعر وقلبه) ومخير عنها بخبرين: أحدهما اسمي («غريبان») كما في البيت الأول من هذا المقطع، والآخر فعلي («نصوغ الحياة فماً شجياً») كما في البيت الثاني. هذا البيت يبدو ميثاقاً بالتناقضات: فكيف يطلب الشاعر رفشه ليحضر ضريحه، وهو يقرر في الوقت نفسه أنه مشغور بمر حياء. صوغها حياء شجياً؟ وكيف يرضى عن الحياة فحاة بحيث يجعلها مادة فيه، بعد أن بدأ من الآيات الثلاثة السابقة أن كل ما كان يصله بها قد انقطع؟ والتناقض الثالث - ولعله الأعجب - هو التناقض بين هذا البيت والبيت الثاني من المقطع الأول. فمن العجيب حقاً أن الشدو مع العصفير للشمس، بينما ينفخ الربيع نايه، بدا هناك في سياق يشعر بالرتانة واللاهة أيضاً، سيما إذا هذا الفعل نفسه هنا في يقين الحرمان ولوعة القصد عملاً جاداً، بل

عظيماً، كما تدل الكلمات الثلاث: نصوغ، فماً، شجياً. والكلمة الثانية منها على الخصوص حديرة بفضل تأمل. فقد كان الشاعر يستطيع أن يقول ولحناء دون أن يتغير الوزن أو تفسد الموسيقى، وكلمة «لحن» أدل على مراده إن كان مراده نظم الشعر. ولكنه أثار كلمة «فن» لأنها أدل على الحول، فهي تؤكد المعنى الذي في الفعل «نصوغ» التناقض البادي إذن ليس إلا أداة الحل لم تعد فكرة الموت ترعج شاعرنا، ما دام قدراً على أن يجاهد الحياة راحاً، لا «الشاعر» الذي «يأمل» في «المرش» في «اللاه» لطبعة شيء، وتحمل تجربته للحياة كمن ما فيها من أفراح وأترح إلى عاء جميل يستثير المشاعر الإنسانية من مكانها شيء آخر.

ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة. فالشاعر الذي يغني الحياة يظل مشدوداً إلى الحياة، لأن الحياة هي ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لجف هذا ينبوع. والشاعر، وقد أحس جفاف ينبوع الحياة، يعود إلى تأمل معنى الحياة.

لقد رأى، وهو في نهاية الطريق المسدود، بصيص الأمل يلوح من حائنين: جانب العمل، فهو لا يزال قادراً عليه حتى وهو يموت (هات يا قلب رفشي... هاته علني أحط ضريحني) وجانب الفن، وهو النور الأقوى. فهو لم يعد وحيداً: إن معه قلبه - وإن كانا غريبين في الدنيا - وهو يستطيع مع نفسه أن يمتدح الحياء، لأنه «نصوغها» مع هذا فعل أيضاً، ولكنه ليس فعلاً سلبياً كالأول. وقد بقيت المشكلة هي: ماذا يستطيع هذا «الفعل الغني» حيال حياة حائرة؟

نكسا القول إن هذا المقطع المتوسط يمثل التحول الأساسي في القصيدة فالمقطع الرابع الذي يليه يناظر المقطع الأول ويناقضه. بباطره لأن «نصوغ» كمن في لاسميتين ثلاثاً «نصوغ» مع «نصوغ» يحسن فعليه «نصوغ» «نصوغ» قد رقصنا، وعدونا، وأكسنا، ونثرنا، ويناقضه

وعبدونا مع الليالي حفاةً في شعاب الحياة حتى نعب

وَكُؤُوسِ الْغَرَامِ أَتْرَعُهَا فَفَحَّسْهُ وَلَكِنْ تَحَطَّمَتْ فِي يَدَيْ

[illegible]

وكيف تأخذ من «كؤوس الغرام التي أترعها المعجر» دلالة على متعة الحياة مع أن الشاعر يستدرك على الفور قائلاً إن هذه الكؤوس تحطمت في يديه؟ وهذا منطق مقبول، ولكنه ليس منطق الشعر، بل ولا منطق الكلام العادي. فأي إنسان يذكر شيئاً أو شخصاً ما بأحب صفاته، ثم يثني بحكم قس عليه، إنما يعبر عن حبه له بطريقة ملتفة. والعكس صحيح أيضاً. ولعلك تذكر الآن كثيراً من الفكاهات التي تدور حول هذا المعنى، ولكنها لا تصلح لذكرها في هذا المقام، ولذلك نكتفي بأن نسمعك هذا البيت

أنت كالكلب في حفاظك للودِّ وكالتيس في قراع الخطوب
وبعتذر إليك إن غضبت، ونبريء أنفسنا من تهمة هجائك، عهد البيت مديح خالص، ثم إننا لم نذكره إلا لنحتزى به عن كثير من الفكاهات الخبيثة، عساه يثبت لك أن كل العبارات التي وردت في هذه القصيدة عن سحر الحياة وطورها ومتعتها تعبر تعبيراً صادقاً عن نفسية الشاعر، كذلك التي تعبر عن يأسه من الحياة وترحيبه بالموت.

ولكن معروف لك أننا تجاوزنا - بعض الشيء - حدود المعنى الذي دلت عليه الجملة الأخيرة في القصيدة «هي حرب الموت هي» بالإشارة إلى الموت على أنه تجربة جديدة تستحق أن نجرب، معنى أقل بحماية من الزعم بأن هذه التجربة تنطوي على شيء من الشوة. ولكن عيب في هذا المعنى معتمدين على قصيدة أخرى للشاعر، وهي القصيدة التي نوردها عليك الآن:

الصباح الجديد

أبو القاسم الشابي

سكني يا حراج	واسكني يا شجون
مات عهد سرح	ومض الجنون
والطبل الصبح	من وراء القرون
في فحج الحياة	قد دفت الأله
وشرت لدموغ	سريح العده
وشمت بحبه	معرف سعه
مدر عيبه	في رحاب الزمان
ود من	في جمال الوجود
ود من	واحة للشيب
الصيد والصل	والشذا والورود
والهوى والشبات	والمنى والحنان

سكني يا جراح	واسكني يا شجون
مات عهد الشواح	وزمان الجنون
والصباح	من وراء القرون
في فتاوي الرحيب	معد للجمال

شيدته الحياه
فتلوت الصلاة
وحرفت لحرور
بالرؤى والحيال

يا بحر لحيه
فعلام الشكا
من ظلام يحول
خالدا لا يزول

ثم يأتي الصباح
سوف يأتي ربيع
إن تقضى ربيع
وتمر المصول ؟

اسكني يا حراخ
مات عهد النواح
وزمان الجنون
واسكني يا شحون

وأطل الصباح
من وراء القرون
وهدير المياه
من وراء الظلام

قد دعائي الصاخ
يا له من دعاء
هر قلبى صده
وربيع لحيه

لم يعد لي بقاء
فوق هذي البقاع
يا حبال الهموم
لوداع! الوداع!

يا ضباب الأسى!
قد جرى زورقي
يا هجاج الجحيم!
في الحصم العظيم .

ونشرت القلاع...
فالوداع! الوداع!

لا نقطع بأن قصيدة «الصباح الجديد» كتبت بعد «في ظل وادي الموت» ولكننا نستطيع أن نقطع بأنها تعبر عن حالة نفسية أكثر توازناً، وإن كانت قد انطلقت من نفس الثورة الشعرية: ثورة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت. وأول دليل يشير إلى ذلك هو عنوانها الذي يوحي بمسؤول والفرحة. ولولم تكن قد قرأنا القصيدة السابقة، لكان من الجائز أن نطل نتساءل عن هذا الصباح الجديد ما هو، إلى أن ينكشف لنا معناه شيئاً فشيئاً خلال القصيدة

ثم إننا لا بد أن نلاحظ - ربما من القراءة الأولى - إحكام البناء الموسيقي ومما يسهل لاستقبال صباح جديد. فالوزن هنا هو مشطور المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحاً، ومن هنا تسميته بالمتدارك، وركض أحل وشطره يريده خفة. والشاعر يلتزمه في القصيدة كلها، على مألوف عدده في بناء القصيدة على وزن واحد، مع تنوع قوافيه - على مألوف عادته أيضاً - وزيادة حرف مسكر في آخره (فاعلان - وهو التذييل في اصطلاح العروضيين) في جميع مقاطع القصيدة إلا واحداً فهذا امرور يحذف عن وزن الخفيف، الخالم، السهم، الذي بنيت عليه القصيدة سادته. صرصة تنبيه فتتبع الموضح الآتي.

١ - مقطع افتتاحي، يردد بعد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات بنيت على قفتين للأشطر الأولى والثانية.

٢ - معطمان وناعيان، بني كل منهما على قافية واحدة في سهايات
الآبيات الثلاثة الأولى، واشتركا في قافية البيت الرابع.

ويتكرر هذا السودج ثلاث مرات، بعد أبيات المقطع المكرر. وهذا
الإحكام في نظام الوزن والقافية يسمح لنا بأن نقيسه على نماذج التأليف
الموسيقى، فنُدعي أن القصيدة مؤلفة من ثلاث «حركات»، نحاول وصف
كل واحدة منها، والبحث عما بينها من علاقات ولكننا نتوسع في
الاصطلاحات الموسيقية فلا ستخدمها للدلالة على العلاقات الصوتية
فحسب، بل على العلاقات المعنوية كذلك.

إن تكرار هذا النموذج، بدقة تامة، يوحي بسيطرة الشاعر على
أفعالاته، بخلاف ما لاحظناه في القصيدة السابقة. ولتكرار المقطع
الافتتاحي بالدات دلالة خاصة، فهو يمجس القصيدة نوعاً من الشئ، وكأن
هناك فكرة يلحاً إليها الشاعر باستمرار، ويستمد منها القول - على عكس
ما لاحظناه في القصيدة السابقة من أنها مبنية على الصراع والحركة ولكي
تنصح المقارنة بين القصيدتين، يحسن أن نعود إلى النظام الذي اتبعناه في
تحليل القصيدة السابقة، فنبدأ ببناء الجمل، ثم نشي بالصور والمفردات.

لعل أول ما يلاحظ هو خلو القصيدة من الحمل الاستفهامية، عدا
جملة واحدة وردت في المقطع السادس (بين سماتٍ أخرى تميز بها هذا
المقطع):

فعلام الشكاة من طلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمر المصول ؟

والاستفهام هنا خرج عن معناه - كما يقول البلاغيون - إلى
الإسكار. وحلو القصيدة من الجمل الاستفهامية يعني أنها لا تعبر عن
تساؤل، ولا تحكي حواراً. والنسق العالِب على حملها هو الجملة الفعلية
دات الفعل الماضي. وكون الفعل ماضياً يفيد تحقق وقوعه، كما يقول

للبلاغيون، وتقديمه يفيد الاهتمام، وكل ذلك يدل على يقين بأن التغير
المرتقب قد حدث فعلاً، وهو ما يعبر عنه البيت الأول في المقطع المكرر،
وقد بني على فعلي أمر، متجانسين لفظاً ومعنى:

اسكنني يا جراح واسكتني يا شجون

ولكن إذا كان التغير قد حدث، إذا كانت حراح الشاعر قد هدأت،
وشجونه قد كفت عن الشكوى، فلماذا يتكرر أمره لها بالسكون
والسكوت؟ أليست الحقيقة هي أن الشاعر بتماسك ويتجلد، ويروض
جراحه على السكون، وأحزانه على الصمت؟ لنعد إلى ذلك المقطع
السادس التميز:

إن سحر الحياة خالد لا يزول
فعلام الشكاة من طلام يحول
ثم يأتي الصباح وتمر الفصول...؟
سوف يأتي ربيع إن تقصى ربيع

هناك أولاً هذه الجملة الاسمية، ذات الخبر الاسمي، والمؤكد
بأن، كما أن خبرها أكد بخير ثانٍ يماثله في المعنى، ويقاربه في الصيغة، لأنه
فعل مضارع، والفعل المضارع إنما سمي مضارعاً لأنه ضارع الاسم.
وهذه إحدى السمات اللغوية التي تميز بها هذا المقطع عن سائر مقاطع
القصيدة (فليس في القصيدة إلا جملة اسمية واحدة غير هذه، وقد جاءت
في أول المقطع الخامس: «في فؤادي الرحيب معبد للجمال»). وتأکید أن
سحر الحياة خالد لا يزول، يعني أن ثمة تردداً في قول هذه القضية فمن
ذلك المتردد؟ من المخاطب بهذه الجملة؟ لا بد أن يكون هو تلك الحراح
وتلك الشجون، فمع أننا لا نسمع لها صوتاً، فلا شك أن الشاعر يسمع
همسها. ومع أنه يأمرها أن تسكن وتسكت، فهو يعاملها برفق، ويلومها

لوماً هيناً، يشبه العتاب، مستخدماً أسلوب الاستفهام الإنكاري. ثم يعقب محاولاً أن يبعث في نفسها الاطمئنان إلى المستقبل. ولذلك تتعاقب أفعال مضارعة أربعة: يحول، يأتي، يمر، يأتي. وقد سبقت الأحيرة بحرف استقبال (لم يرد الفعل المضارع إلا مرة واحدة قبل ذلك، وذلك في آخر المقطع الثاني، وموقعه جملة وصفية في سياق إحدى الحمل المدوغة بالفعل لماضي).

وينبغي أن نلاحظ السمات اللغوية التي يتميز بها المقطع الأخير من حيث بناء الحمسة. فهذا مقطع قد بني معظمه على أشباه حمل لعل الحجة يحسون أن يعربوا كلمة «الوداع» على أنها مفعول به لفعل محذوف، أو على أنها مصدر نائب عن فعله، ولكن الإعراب لا يعيننا كثيراً، ما دام الواقع للعوى هو أنها كلمة مفردة تؤدي معنى كاملاً. وكل الكلمات التي من هذا النوع تتميز بطابعها الانعكاسي، أما هذه كنمة سادت فلا شئ أهم ذات شحنة انفعالية عالية. وقد تكررت أربع مرات في هذا المقطع دون غيره. أما المادى فهو شبه جملة مفعول، لأنه غير دخل في إسداد، وهذا يعني أيضاً أنه صيغ بمعنى لا يشبه شيئاً. ولا يبقى من المقطع بعد هذه لصيحات إلا ثلاثة أشطر حرت على سكو الجملة لمنع في القصيدة كمها. ولكن مع ريبه مهمة لم تتكرر كثيراً وهي حرف لتحقيق «قد» فكان هذا المقطع الأخير جاء شطره الأكبر وداعاً وشرطه الأصغر تلبية وكلاهما يصوري عن نقص ولوداع بما يكون حبيب، فما ناله يودع هذه الأشياء التي ينبغي أن يكون الإنسان سعيداً فراقها؟ والتلبية تكون - عادة - طلباً للأمن في رحاب طاهرة، وما هو ذا يلبي مطلقاً في رحلة محفوفة بالمخاطر.

إن صراع الموت والحياة في قلب الشاعر لم ينته، ولكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط. فهو يودع الحياة مخفياً حينه، مظهراً ارتياحه، ويستقبل الموت فرحاً بهذا الصباح الجديد، ولو أنه لا يعلم ماذا وراء الرحلة العديدة.

والجمع بين مثل هذه المساقصات شيء لا يستطيعه إلا الشعر، ولا يدركه إلا من يحس فهم أدوات الشاعر. وقد كان مما لاحظته وأنا أقرأ هذه القصيدة مع طلابي أن معظمهم لا يتردد في القول بأنها قصيدة متشائمة أو حزينة. والواقع أن الشاعر يحشد في المقطعين الأولين عن خصوص عدداً من الأساء والأفعال التي تشير إلى الحزن والفجعة والموت، يكاد يُعرق في تياره كلمات الصباح والعاء والغم. وكنت إذ رددتهم إلى العنوان «الصباح الجديد» وما يوحيه الصباح من معاني التفاؤل والشر وتجدد الحياة شكراً لحظة، دون أن يجدوا من السهل عليهم قول تسير آخر. وهذا أدركت أن لدى الشاعر نوعاً من التلاعب بمعاني الجمال لم أصادف نظيره عند غيره، وأستطيع أن أسميه «سلب السلب». وأعني به أمراً سلباً ما يسد إلى أمر سلبي آخر أو يرفع عنه، ويحصل هذه العلاقة - مطلقاً - أمر إيجابي، ولكن إجماع العبارة يوهم تأكيد السلبية. فعندما يقول الشابي: «مات عهد الواح» يثير الفعل «مات» ارتباطاته المؤلمة، وكذلك المصدر «الواح»، قبل أن يربط السامع أو القارئ بما ليستتج أن موت عهد الواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد ساراً. وأنت تدرك أنه جاء بهذا التعبير، الذي يناقض ظاهره باطنه، عن قصد، لأن شاعراً آخر كان يمكن أن يقول - بل الأرجح أنه كان يقول: «راح عهد الواح». وترى الأسلوب نفسه، بصورة أكثر تعقيداً، في قوله: «في محاح الردى قد دفت الألم» بكلمات «لردى» و«دفت» و«لألم» كلها كلمات ذات معاني سلبية، تتردد في النفس أصدائها الحزينة قبل أن ترجمها بأنه تلخص من آلامه. وقد عمد الشاعر إلى التركيب نفسه في البيت التالي: «ونثرت الدموع لمرياح العدم»، ثم - بصورة أحف - في قوله: «وأدت الأسى». ولا يبدو لنا هذا التركيب - عند التأمل - مجرد حيلة لغوية أو لعل عقلي بل تعبيراً دقيقاً عن حالة نفسية. والشاعر لم يصل إلى نوع من الرضى والاطمئنان - يكاد يشبه السعادة - إلا بمصاعقة الشقاء، أو التعمق في الشقاء. لقد ناح على نفسه لما توقعه من قرب موته، إلى أن

تبين أن النواح لم تعد له قيمة ولا معنى، فكفت عنه. والمثمة فكرة الموت، بل أن أدرك أن الألم نفسه يقضي، يموت وينسى، فأنشأ أن يبذل عليه التراب بيليه. وبكى حين لاحظ له فكرة العدم الذي يوشك أن يصير إليه، ولكنه أدرك أن العدم مصير كل شيء؛ أن ثمة «رياحاً» عدمية تذر كل ما في الكون، فرمى إليها دموعه.

بناء على هذه الملاحظة يمكن أن نقول إن القصيدة كلها ليس فيها جملة واحدة تحمل معنى الصحر أو الألم، أو حتى الاستسلام ولكن ليس معنى هذا أيضاً أنها تعرض عن تناول ساذج، أو عن هدوء فلسفي فلا هد ولا ذاك. إن هذا الأسلوب الذي ينفي الألم، لا يزال مشبعاً بالألم، وإذا كنا نجد مكرراً ضمن المقطع الثلاثي الذي يتردد طوال القصيدة، فمعنى ذلك أنه نعم ثابت في القصيدة كلها، كما أن تحقق الوقوع من خلال التعبير بالأفعال الماضية نعم ثابت آخر. إلا أن بين الغممين فرقاً مهماً: ففكرة اللحن الأول - الانتصار على الألم بالتعمق فيه - هي أشبه ببداية قوية لافتة لقطعة موسيقية ذات ثلاث حركات، تتبعها ضربات متتالية سريعة الإيقاع، نشئة من تكرار العطف بالواو، ولا سيما في المقطع الثالث؛ ولكنها ترتد إلى خلفية المعزوفة في الحركتين الثانية والثالثة مذكّرة بوجودها فحسب. أما اللحن الآخر الثابت - تحقق الوقوع - فمستمر في المعزوفة كلها، وإن اختلفت سرعة إيقاعه من حركة إلى حركة. فبعد الإيقاع السريع في الحركة الأولى (لاحظ أن المقطع الثاني في هذا القسم هو لمقطع الوحيد الذي لم تدبّل قافيه) يأتي مقطع بطيء لإيقاع سيبا، فهو لمقطع الوحيد الذي وردت فيه «إن» الثقيلة، وظهرت الأفعال المصارعة بكثرة لافتة، واحتوى على جملة استهامية طويلة. أما الحركة الثالثة فهي أشد سرعة من الأولى، وذلك بفضل أشباه الجمل التي علت على المقطع الأخير.

ولندع بناء الجمل لننظر في الصور والمفردات. وفي هذه القصيدة

يبدو أن نصير جملة الحقول الدلالية التي تربط بين المفردات والصور المسائرة في القصيدة بصرف النظر عن وظائفها في جملها. فبمصل تركيب «سلب نسب» استطاع الشاعر أن يشع في قصيدة حركتها والألم مدى تحوّل منه معاني الجمل في الحقيقة، وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى النموذج موسيقي مرة أخرى. ففضل استخدام تأثيرين مختلفين: أحدهما يروح إلى الجمل والآخر يروح إلى المفردات، استطاع الشاعر أن يبني لحنه الأساسي على سبيل سميّه «تحقق الوقوع» ساء مركباً، كما في أنواع الداليف الموسقى التي توصف بأنها «توليفية». ويظهر هذا البناء المركب في الحركتين الأولى والثانية (وعلى الخصوص المقطعين الثاني والأخير) أما في الحركة الثانية فلا يتجاوز المقطع المكرر. فكان التوليفية تجتمع في هذه القصيدة مع سرعة الإيقاع ونسب محد لإيقاع سطوي في الحركة الوسطى مقترن بساطة سحر وسهولة استطاع لأول مرة حركة موسيقى (بعد مقطع مكرر) مشعول بصورة واحدة عقودية، وهذا يعطيها لينا في الشكل يتفق مع جو الخشوع والرضى الذي يسيطر عليها. إن معاني العبادة ترتبط بما بعد الموت، ولكن الشاعر يربطها بالحياة. فهل هذا لأنه عاشق للملذات الحياة؟ إنه عاشق للحمال، والحمال عنده شيء روحاني يُشيد «بالرؤى والخيال»، وهو لذلك لا يجد صعوبة في أن يقرنه بالعبادة، كما قرنه من قبل (في المقطع الثالث) بالغناء. ليست هناك حياة وموت، وإنما هناك حياة ولا حياة الحياة هي الجمال الروحاني، وسحرها خالد لا يزول، متجدد أبداً، ربيعاً بعد ربيع. عهد النواح، وزمان الجنون، هو العهد الذي لم يكن يدرك فيه هذه الحقيقة. وإدراكها هو الذي يملأ هذه الحركة الثانية بالبهجة، وانتظار الصباح الجديد هو الذي يجعله مستوفزاً قلقاً، فتحيه الحركة الثالثة (ولا سيما مقطع الختام) سريعة الإيقاع، مكثّسة الصور، وقد تعدت العدم - نعمة البهجة ونعمه لأسى - ورددت شدتها فهو هـ «بودع»، لا يدوس الألم ولا يثر لدموع لربح العدم كما في الحركة الأولى. إنه بودع حياة أقل حالاً ليستقبل حياة أكثر جمالاً: وهجبال

من أغاني الرعاة



أبو القاسم الشابي

أقبل الصبح يعني للحياة الماعسة
والربى تحلم في ظل الزهور المائسة
والصبا ترقص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى السور في ثلث الفجاج الدامسة
أقبل الصبح جميلاً، يملأ الأفق بهاء
تمطى الزهر، والطيور، وأمواج الحياة
قد أفق العالم الحي، وغنى للحياة
مأفقي يا حراي، وهلمي يا شياة
واتبعيني يا شياهي، مين أسرب الطيور
واملاي الوادي ثغء، ومراحاً وحسور
واسمعي همس السواقي، وانثقي عطر الزهور
وانطري الوادي يغشيه الصاب المستير
واقطعي من كلاً الأرض ومرعاهما الجديد
واسمعي شباتي تشدو بمعسول الشيد
نغم يصعد من قلبي كأنفاس الورود

الموم» و«ضباب الأسى» و«فجاج الجحيم» هي أشياء هذه الحياة التي يودعها. ربما كان الأسى جميلاً، لأنه استطاع أن يذيقه في جمال الوجود (المقطع الثالث)، ولكن «حال الموم» و«فجاج الجحيم» ترمز - في أغلب الظن - إلى «اللا حياة» التي تشوه جمال هذه الحياة. وربما كان التمييز بين «حياة» و«لا حياة» - وهو تمييز جوهري في رؤية الشابي للوجود - معى بعيداً لهذه القصيدة. ولكن الشابي عبّر عنه، بصورة أقل حفاء، في القصيدة التالية.



ثم يسمو طائراً، كالليل الشادي السعيد
وإذا جئنا إلى العباب وغطانا الشجر
فناقطفي ما شئت من عشب وزهر وثمر
أرضعته الشمس بالضوء وغذاه القمر
وارتوى من قطرات الطل في وقت السحر
وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلال
واربضي في ظلها الوارف إن خفت الكلال
وامصغي الأعشاب والأفكار في صمت الطلال
واسمعي الريح تغني، في شمابخ الجبال
إن في الغاب أراهيراً وأعشاباً عذاب
يشد النحل حوالها أهارجاً طراب
لم تدنس عطرها الطاهر أنفاس الذئاب
لا ولا طاف بها الثعلب في بعض الصحاح
وشذاً حلواً، وسحرأ، وسلاماً، وظلال
ونسيم ساهر الحصوة، مرمور «بدلأ»
وغصوناً يرقص السر عليها، والجمال
واخضراراً أدياً، ليس تمحوه اللبأ
لن تملّي، يا خرافي، في حمى الغاب الظليل
فزمان الغاب طقس، لاعب، عذب، جميل
وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقیل
يتمشى في ملأه، فوق هاتيك الهول

لك في العباب مرعاك، ومسعدك الجميل
ولي الإنشاد والعرف، لي وقت الأصيل
فإذا طالت ظلال الكلاء، الغص، الضئيل
فهدي نرجس السعي إلى الحي النيل

الثالث إلى السادس، ثم المقطعين التاسع والعشرون. وإذا تركنا الموضوع الشعري، وهو وصف الطبيعة البكر، على أنه من الموضوعات المطروقة في الشعر الوجداني، بل إذا تركنا تحدث الشاعر بلسان الراعي على أنه تعب في الشعر الأوروبي ربما يكون الشاعر قد سمع به، فسيبقى أن القصيدة الرعوية لا يلزم أن تعتمد اعتماداً أساسياً على مخاطبة الشياه. ولكي تبدأ القصيدة في الكشف لنا، ينبغي أن نسأل: كيف يخاطب هذا الراعي شياهه؟

فلاحظ أن هـ (نسقاً متبعاً) لا يكاد يتحلف، في المقاطع الأربعة الأولى (من الثالث إلى السادس). فالراعي يأمر شياهه أن تمتع نفسها بكل ما يتيحها لها العباب من مسرات. أي أن الحملة تتكون من فعل أمر، فاعله ياء المحاطبة وهي الشياه، ومفعوله أو متعلقه شيء مما يحتويه الغاب. وهذا
والطبيعة. وهذا الارتباط الثلاثي يمكن أن يدل على أن للشياه في هذه القصيدة وظيفة الواسطة بين الشاعر والطبيعة. ويتأكد هذا المعنى عندما نلاحظ أن بعض الأفعال التي تؤمر الشياه بها هي في الواقع أفعال لشاعر نفسه، مثل قوله:

واسمعي همس السواقي وانثقي عطر الزهور
وانظري الوادي يعشيه الصبا المستني.

وهو يشاظرها فعلاً وهداً في هذا البيت:

وامضني الأعشاب والأفكار في صمت الطلال

ولكنها تستطيع أن تفعل أفعلاً كثيرة لا يستطيعها هو: تستطيع أن تملا الوادي ثغاء ومرحاً وحبوراً، وتستطيع أن تقطف من كلاً الأرض ومرعها الجديد، وتستطيع أن تمرح ماشاءت في الوديان أو فوق

المدخل الأسلوبية لفهم أي قصيدة هو لغتها. هذا مبدأ لا يختلف حوله في مدارس الأسلوبيين. ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئاً مهماً من ناحية عملية. فأننا لا ندري، أمام أي قصيدة، من أين آتي لغتها: آتيا من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أي أساس أصنف المفردات أو الجمل؟ وهل يجب علي أن أحصياها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التي أطمح في الوصول إليها من وراء هذا المجهود - وهو مجهود شق ولا سيما إذا طالقت القصيدة؟

لقد حللنا حتى الآن خمس قصائد، ولم تكن طريقة التحليل واحدة بين أي اثنين منها. ولكننا كما - في أغلب الأحوال - نرى بالأجزاء المميرة من القصيدة، إما بحكم موضعها، كالعنوان أو المطلع، وما بحكم اختلافها عما يقال عادة في مثل ما سبقتها، وما بحكم مخالفتها للنسق المتبع داخل القصيدة نفسها. وكثيراً ما كنا نجتمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتناع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما سميته بؤرة القصيدة، أو دلالتها العميقة. والمهم دائماً هو البدء بأبرز سمات اللغوية عما تصعبا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوب القصيدة.

رسمت بي نموذجاً لكثرة تمراً في هذه القصيدة هي عذبة شاعر شبيهة. حيث يصح نقول به ست عن هذا حصص. فهي تسع ستة مقاطع كسمة. أي كثر من نصف القصيدة كثر (من مطلع

التلال... إذن هي أقرب منه إلى حياة الغاب. وحياة الغاب هي الحياة، كما يقول في المقطع الثاني:

قد أفاق العالم الحقى وغشى للحياه
ولكن هناك بيتاً واحداً يأمرها فيه أن تتجه إليه بدلاً من الطبيعة:
واسمعي شبايتي تشدو بمعسول الشيد

وبلاحظ فيه وصف الشيد بأنه «معسول» كأنه ذلك العشب الطيب، أي أن الشاعر يدخل نفسه في زمرة الطبيعة. ويستطرد واصفاً شيدته:

نغم يصعد من قلبي كأنفاس الورود
ثم يسمو طائراً كالبلبل الشادي السعيد
بهذه الصورة تجمع كل ما في الطبيعة: طعم العشب الحديدي، وشذا لورد، وغناء البلبل.

علاقته بالطبيعة إذن — أو بالحياة عموماً — هي علاقة الفنان: لا ينال من لذاتها إلا القليل، ولكنه يجيها في لذات الآخرين، ويجمع شتاتها ويعيد صياغتها بفنه. وهو يعبر عن هذا المعنى تعبيراً مباشراً في المقطع الأخير:

لك في العابات مرعاك ومسعدك الجميل
ولي الإنشاد والعزف إلى وقت الأصيل

العلاقة بين الشاعر والغاب، إذن، تعني العلاقة بينه وبين الحياة. فهو يستمد منه من الحياة، ويعيده إليها. والمقطعان الأولان، وكذلك المقطعان السابع والثامن، يجمعان صور الطبيعة في حقل دلالي خاص، يشير إلى معنى مركزي: أن الحياة فن وجمال. على أن بين المقطعين الأول والثاني من ناحية، والمقطعين السابع والثامن من ناحية أخرى، بعض الفرق. فالأولان يشيران إلى معنى «الحياة» محسب، أو على الأصح: الحياة

بالنسبة إلى عالم هيولاني، لا يوصف بحياة أو لا حياة. ومن ثم فهي دعوة إلى الشاعر كي يشارك بشيائه (أو من حلال شيائه) في بقعة الحياة وينسجها بفنه. أما الأخيران فيؤكدان معنى الحياة في مقبل «اللا حياة» أو الجمال في مقابل القبح؛ ومن ثم يسلمان إلى مقطعي الختام، حيث يلتقي الخيطان لأساسيان في القصيدة: الحياة/ الفن؛ والحياة/ اللا حياة.

ففي المقطعين الأول والثاني تتكرر كلمة «الحياة» بمشتقاتها ثلاث مرات، ويتكرر «الزهر» ثلاث مرات، ويتكرر الفعل «غنى» مرتين، و«الصبح» مرتين، ومن واديه «النور» و«الهواء». وتتحرك عناصر الطبيعة كلها حركة لطيفة متناغمة: فالصبح يقبل، ويعني، والنور يتهادى، والرب تحلم، والزهور تمس، والصبا ترقص، والزهر والطير والأمواج تتمطى، والعالم الحي كله يغني للحياة. والتكرار في هذه الجملة الأخيرة ليس مجرد «جاس اشتقاق» لفظي، ولكنه يؤدي معنى لا يمكن أدائه بتعبير آخر: فالحياة تعني لنفسها، والعالم فرح بذاته.

والصور في المقاطع ٣ — ٦ تجمع بين الراعي والشيء والطبيعة في أفعال متشابهة ومنسجمة. فالشياه وراعيها يسمعان غناء الطبيعة (همس السواقي وغناء الريح) ويُسَمِعُنَهَا غناءهما (الشيء تملأ الوادي نغماً، وأبعم الراعي تطير في العضاء شادية كالبلبل)، وهي تشق عطر الزهر، ويغمره يصعد من قلبه كأنفاس الورود، والشيء تتغذى بالعشب والزهر والثمر، التي تغذت بضوء الشمس والقمر، وهي تمصغ الأفكار مع الأعشاب، مثلما تحلم الرب.

أما المقطعان السابع والثامن فيجمعان توبعات على الأفكار السابقة وعناصر جديدة. هناك توبعات على فكرة لعبه («بشد نحس أهازيجاً طراب») وفكرة الرقص («سبح ماحر لخصوه، وعصو برقص عديها النور وصلال») ونشائي يعتمد على طريقته الشريفة في حشد المفردات مستخدماً وار العطف («إن في العاب أزهيراً وأعشاباً عذاب»، و«شذا حلواً

وسحراً وسلاماً وظلالاً». ولكن هناك أيضاً هذين العنصرين الجديدين:
ذكرى «اللا حياة» (أنفاس الذئاب، الثعلب وصحابه)، وهي مجرد ذكرى
يحرص الشاعر على نفيها من عالم الغاب الطاهر، ثم هناك تأكيد لأبدية
الجمال في ذلك العالم الأخضر.

وكان الشاعر يقول إن جمال الحياة عظيم وخالد، لا يمكن أن يدنسه
تسلل «اللا حياة» إلى أكنافها الخضر المزدهرة. وفي المقطع قبل الأخير
يجمع الشاعر صفات الحياة واللا حياة في هاتين الصورتين المتقابلتين:

زمان الغاب طفل، لاعب، عذب، جميل

وزمان الناس شيخ، عابس الوجه، ثقیل

ينمشى في ملال، فوق هاتيك السهول

والتشخيص في الصورتين يدل على حضور فعال ومتجسد في ذهن الشاعر
لمعنيين مجردين، وهما اللذان يسميهما «زمان الغاب»، و«زمان الناس». وهذه
التسمية تلفت النظر من وجهين: اختيار كلمة «زمان» (التي تدل في
الاستعمال العادي على معنى الوقت، كما نقول: الزمن الماضي، والزمن
المستقبل، وزمن الحرب وزمن السلم) مع إضافتها لثابتين: الغاب
والناس. وهذا يوحي بأنه لا يريد بها هذا المعنى العادي، بل معنى فلسفياً
قريباً من فكرة الوجود (ولعل كلمة «الزمان» تختص بهذا المعنى دون
«الزمن»). فالزمان هنا لا يتغير: زمان الغاب (= الطبيعة، الجمال، الفن)
طفل أبداً، وزمان الناس (= هم، القبح، الملل) شيخ أبداً. الحياة أبدية،
واللا حياة أبدية أيضاً.

ولا بد أن تستوقف نظرتنا إضافة هذا الزمان الشيخ إلى «الناس».
فهل «الناس» هم الذين يتفنون اللا حياة في الحياة؟ هل هم «الذئاب»
و«الثعالب» التي تحاول أن تفسد جمال الحياة؟ ولعل حيرتنا تزداد حين نقرأ
البيت الأخير في القصيدة: «فهلمي نرجع السعي إلى الحقي النبيل» - فهل

أقحم الشاعر هذه الصفة الأخيرة كنوع من المجاملة الاجتماعية لمضيفيه
الذين أشار إليهم ناشر الديوان؟ قد يكون لهذا التعليل نصيب من
الصحة، ولكن الأصح في نظري هو أن «الناس» و«الحق» لهما مدلولان
مختلفان في القصيدة. نعم إن المدلول الواقعي واحد، ولكن دلالة كل منهما
في ذهن الشاعر مختلفة، بل مناقضة لدلالة الأخرى. «الناس» ناس حين
يعيشون بين الحقير، يهابون النور، يزحفون في الدروب المطروقة، ويتهيئون
للمخاطرة. ولكنهم «حي نبيل» (لاحظ اشتقاق الحي من الحياة) حين
يعيشون بين أحضان الطبيعة، يتعلمون منها، ويشاطرونها بهجتها
ونشاطها، وينعمون في رحابها بالطهر والسلام.



٥

مقدمة الطبعة الأولى

٩

مقدمة الطبعة الثانية

القسم الأول
نظرية الأسلوب

- | | |
|----|--|
| ١٣ | ١ - فكرة الأسلوب عند الأدباء |
| ٢٣ | ٢ - علم اللغة وعلم الأسلوب |
| ٣٥ | ٣ - علم الأسلوب، النقد الأدبي، تاريخ الأدب |
| ٤٣ | ٤ - علم الأسلوب وعلم البلاغة |
| ٥١ | ٥ - ميادين الدراسة الأسلوبية |
| ٦٧ | ٦ - كيف نقرأ النص الشعري |

القسم الثاني
دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

- | | |
|----|--|
| ٧٣ | ١ - «خواطر الغروب» لابراهيم ناجي |
|----|--|

- ٢ - «استقبال القمر» لابراهيم ناجي ٨٣
- ٣ - «عاصفة روح» لابراهيم ناجي ٩٩
- ٤ - «في ظل وادي الموت» لأبي القاسم الشابي ١١١
- ٥ - «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي ١٣٥
- ٦ - «من أغاني الرعاة» لأبي القاسم الشابي ١٣٥

تكملة على صفحة ١٣٥

أبي القاسم الشابي

أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي

أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي
أبي القاسم الشابي

أبي القاسم الشابي

مكتبة جامعة القاهرة - مكتبة جامعة القاهرة - مكتبة جامعة القاهرة

<p>1000 1000 1000</p> <p>1000 1000 1000</p> <p>1000 1000 1000</p>		
---	--	--

www.mpl.org.eg
MUGARRAH PUBLIC LIBRARY
www.mpl.org.eg

www.mpl.org.eg
MUGARRAH PUBLIC LIBRARY
www.mpl.org.eg



المشروع
للطباعة والتكبير
٢٤٦٠٨٢٥١٣